برنارد ف. ديك



المركز القومي للترجمة

تشريح الفيلم

ترجمة وتقديم: مصطفى محرم

2268



يغوص بنا مؤلف هذا الكتاب فى دهاليز مفردات اللغة السينمائية من تصوير ومونتاج وإخراج وسيناريو ويبهرنا ببساطة العرض وضرب الأمثلة وعقد المقارنات الأدبية والفلسفية لإبراز إمكانات الفن السينمائى فالفيلم السينمائى فى مقدوره "أن يضغط حقبة بأكملها إلى صور قليلة أو يمكن أن يمتد بحدث بحيث يتجاوز زمنه المعتاد" . ومن ثم، يكون علينا أن نتسلح بمنهج واضح لقراءته.

إن هذا الكتاب يمنحنا رؤية لتقنيات قراءة الفيلم السينمائى، رؤية تشريحية دقيقة يمكنها مساعدتنا على تلقى الفيلم السينمائى بصورة أكثر وعياً.

إنه كتاب مهم للمتخصصين فى صناعة السينما ، ولهواة المشاهدة.

تصميم الغلاف: نيرفانا

تشريح الفيلم

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2268
- تشريح الفيلم
- برنارد ف. ديك
- مصطفى محرم
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:

ANATOMY OF FILM – 6th edition
By: Bernard F. Dick

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

تشريح الفيلم

تأليف: برنارد ف. ديك

ترجمة وتقديم: مصطفى محرم



2015

ديك، برناردف.
تشريح الفيلم=ANATOMY of Film/ تأليف: برناردف. ديك؛ ترجمة وتقديم: مصطفى محرم. ـ القاهرة : وزارة الثقافة، المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥.
٤٠٤ص؛ ٢٤ سم. ـ (المركز القومى للترجمة)
تدمك ٥ ٠١٦٦ ٩٢ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ الأفلام السينمائية.
أ ـ محرم، مصطفى. (مترجم ومقدم)
ب ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب٥٢٧٤/ ٢٠١٥
I. S. B. N 978 - 977- 92 - 0166 - 5
ديوى ٧٩١,٤٣٥٢

المحتويات

تقديم المترجم

قلما يعثر المرء المهتم بالفن السينمائي على كتاب يعينه على الخوض في غياهب هذا الفن المعقد، ويشبع رغبته الملحة في الارتفاع بمستوى التذوق السينمائي. يهفو المرء دائمًا إلى كتاب يتميز بالمنهج السليم والعرض الشيق لما يحتويه من معلومات.

كم أسعدني كثيرًا العثور على كتاب «تشريح الفيلم» لمؤلفه برنارد ف. ديك؛ فقد أفادتني قراءته كثيرًا. وعقب قراءته أدركت أن مؤلفه قد كتبه من أجل أن يزيل الغشاوة عن أذهان كثير ممن يقحمون أنفسهم في مجال النقد السينمائي دون أن يحاولوا امتلاك ولو أداة واحدة من أدواته. بل إن هذا الكتاب قد كتب أيضًا لمن يدرسون الفن السينمائي ليعملوا في حقله أو الذين يعملون بالفعل؛ فهو يفتح لهم آفاقًا جديدة في الإبداع السينمائي ويزيد من ثقافتهم، هذا إذا كانت لهم بالفعل ثقافة.

إن نقاد السينما والعاملين في مجالها، لا يدركون أن الفن السينمائي باعتباره من الفنون الوليدة يتقدم يومًا عن يوم. ولذلك فإن اللغة السينمائية تتطور وتقترب بخطى سريعة من الفصاحة التي كانت تطلبها والتي هي مطلوبة للتعبير عن الإمكانيات الهائلة لهذا الفن المتفرد، والذي أخذ يبتعد أكثر وأكثر عن الأدب وفنونه. وقد سبق وأن أشرنا إلى أن التطور السينمائي سوف يكون أسرع بكثير من تطور الفنون الأخرى الفردية، كالأدب والفنون التشكيلية والموسيقى، فهي فنون تعتمد في إبداعها على عبقرية شخص واحد وهو المؤلف. في حين أن

السينما يشارك في إبداعها - أو بمعنى أدق فإن الفيلم السينمائي تبدعه - عبقريات مختلفة. وتتضافر هذه العبقريات من أجل الارتقاء بصناعة السينما. هذا بالإضافة إلى التطور التكنولوجي الرهيب الذي تعتمد عليه السينما اعتماداً كبيرًا في تقنيتها، فالسينما كما ندرك كلنا هي آلة وفن. فالكمبيوتر والجرافيك والوسائل البصرية من آلات تصوير وعدسات مختلفة والخصائص البصرية والكيميائية في عملية تحميض الأفلام وطبعها وكذلك هندسة الصوت بتطورها الهائل تتضافر جميعًا وتخطو بالفن السينمائي خطوات سريعة نحو النضج والبلورة. ويقوم هذا التضافر الذي لا نراه فى بقية الفنون الأخرى - وربما قليل منه في العرض المسرحي - باختصار مئات السنين التى استغرقتها بقية الفنون في تطورها.

ويجيء هذا الكتاب ليغوص بنا مؤلفه في دهاليز مفردات اللغة السينمائية من تصوير ومونتاج وإخراج وسيناريو، ويبهرنا ببساطة العرض وضرب الأمثلة وعقد المقارنات الأدبية والفلسفية؛ لإبراز إمكانات الفن السينمائي. فالفيلم السينمائي في مقدوره «أن يضغط حقبة بأكملها إلى صور قليلة أو يمكن أن يمتد بحدث بحيث يتجاوز زمنه المعتاد. وفي المسرح نجد أن الممثل هو الذي ينطق الحوار وفى الفيلم قد تقول الشخصية شيئًا والكاميرا قد تجيب بالصورة أفضل من أي شخصية أخرى. يعتمد المسرح على الإضاءة لإنارة الحدث ولخلق الأجواء، بينما قد تخطو الإضاءة السينمائية إلى أبعد وترسم شخصية أحد الأفراد على أنه تافه أو معقد أو طيب أو شرير أو قديس أو آثم». ويقول المؤلف في جزء آخر من الكتاب من خلال تحليله لفيلم أنطونيوني «المسافر» لإظهار البعد الفلسفي في الفيلم "فحتى الحقيقة تراوغ الكاميرا التي تكون رؤيتها فى الغالب يمكن الاعتماد عليها أكثر من رؤيتنا. ومن جراء حماقتنا؛ فإننا نظن أنه كلما اقتربنا من الشيء كلما كان أفضل لنا لنحدد طبيعته، ولكن في الواقع، كلما اقتربنا من الشيء كلما أصبح غامضًا أكثر. وكلما اقترب المرء من لوحة الموناليزا على سبيل المثال كلما زادت حيرة ابتسامتها. هل هي تبتسم برقة أم أنها ابتسامة الرضاء أم ابتسامة المواساة؟ أو هل هناك ابتسامة على الإطلاق؟.

ويخصص الكتاب جزءًا كبيرًا عن النقد السينمائي وعن نظرية سينما المؤلف؛ فهو يعرض بإيجاز بليغ تاريخ النقد السينمائي ومدارسه وأصوله الفنية. ولا يفوته في النهاية أن يعرض أيضًا تفاصيل مقابلة شخصية مع المخرج المبدع بيلي وايلدر لنتعرف على جوانب من الشخصية الفنية لهذا المخرج.

في الحقيقة يشعر المرء بعد قراءة هذا الكتاب أنه كان بالفعل في حاجة إلي المعلومات التي أوردها المؤلف والمنهج العلمي في عرضه لها حتى شكل أقرب إلى المعرفة الجمالية للفن السينمائي. إن هذا الكتاب يرفع من مستوى تذوقنا للفن السينمائي، ويفتح لنا آفاقًا جديدة في مجال تحليل الأفلام السينمائية وقراءتها القراءة السليمة.

وقد قمت أثناء الترجمة بحذف بعض الأجزاء التي لم أجد لها نفعًا كبيرًا للقارئ والتى قد تكررت كثيرًا في بعض الكتب الأخرى بحيث أصبحت لا تضيف جديدًا للقارئ وينحصر تركيزه أثناء القراءة في النافع المفيد.

مصطفى محرم

مقدمة المؤلف

ساورني قليل من الشك بعد انتهائي من الطبعة الأولى من «تشريح الفيلم» عام ١٩٧٦بأنه سوف يصل إلى الطبعة السادسة فى عام ٢٠٠٩ . أدركت بعد طبعته الأولى أن الطبعة التالية يجب أن تعكس وسيطًا دائم التغيير أبدًا واحتياجات جماهيره من مختلف الدارسين المتزايدة وتقلبات الذوق في الأجيال المتعاقبة. ومع هذا، فرغم هذه التغييرات فقد ظل الهدف الأساسي كما هو: مساعدة الطلبة في تطوير إدراكهم بالنسبة إلى التذوق والنقد السينمائي بنص موجز وواضح وممتع في اختباره للأفلام الكلاسيكية وشبه الكلاسيكية والمعاصرة. يقدم هذا الكتاب الفيلم السينمائي كنص يجب «قراءته» مثل أي نص آخر، كما يساعد الطالب على أن يتعرف على عناصر أي فيلم من أجل أن يقوم بتفسيره.

تقدم الطبعة السادسة من «تشريح الفيلم» ملامح جديدة تجعله يناسب طلاب اليوم، في حين أنه يستبقي تلك الملامح التي جعلت منه مادة فصل دراسي ناجح لأكثر من ربع قرن.

الملامح

الأساس الثابت للأسس السينمائية:

من أجل أن نقدم للطلبة مقدمة متدرجة للفيلم فإنني أبدأ بالمصطلحات الأساسية، ثم تقديم موضوعات أكثر صعوبة مثل النوع والنص المساعد ونظرية سينما المؤلف والتحليل السينمائي، وفي النهاية نظرية الفيلم والنقد.

المثل القوي من الماضي والحاضر:

أحاول أن أقوم بتدعيم نفس التوازن بين أفلام الماضي وأفلام الحاضر التي وجدت في فترة الطبعة الأولى. ولتقديم الماضي والحاضر كتلاحم مستمر؛ فإنني غالبًا ما أستخدم أمثلة من الماضي، مثل فيلم «سبع عرائس لسبعة إخوة» (١٩٥٤) من أجل المساعدة في تحليل الأفلام الحديثة الإنتاج، مثل «فتاة الأحلام» (٢٠٠٦) و «سويني تود» (٢٠٠٧).

تغطية عميقة للنوع:

لقد قمت بتصميم الفصل الخامس؛ لإمداد الطالب بفهم دقيق لبعض أكثر الأنواع أهمية: الأفلام الموسيقية، أفلام الغرب، فيلم الجريمة، الفيلم الأسود، فيلم الحرب، الأفلام الكوميدية، أفلام المرأة وأفلام الرعب وأفلام الخيال العلمي.

الرطانة الواضحة:

إن هدفي في «تشريح الفيلم»؛ هو الترحيب بالطلبة في مجال الفن السينمائي، ومشاهدة الأفلام من خلال لغة حية تتحاشى الرطانة السينمائية التي لا لزوم لها، وللاستجابة للشكل الفني المتغير دائمًا للفيلم. إن الطبعة السادسة من «تشريح الفيلم» تقدم أيضًا بعض الأوجه الجديدة.

الجديد بالنسبة لهذه الطبعة

أوجه جديدة للمساعدة في دراسة الطالب واستيعابه:

تشمل هذه الدراسة نصيحة عملية وإرشادات عن عملية الكتابة كلها من الرؤية حتى التحليل والمراجعة، ويستخدم هذا الجزء فيلم هيتشكوك «عقدة نفسية Psycho» ليعرض لنا الطرق المختلفة التي يمكن أن يقترب من خلالها للفيلم، مع تعليقات الطلبة التي تمثل فن الكتابة بإبراز كل من الأخطاء والنجاحات في العمل المكتوب. وحيث إن التوثيق مهم للغاية في أوراق الطالب، فقد أوضحت أيضًا الاختلافات بين ثلاثة أساليب ـ شيكاغو ، م. ل. أ MLA وأ. ب AB.

انتباه أكثر الى اتجاهات المونتاج في المشاهدة:

لكي نساعد الطلبة على فهم الطرق التي تشكل تقنيات الرؤية على تجربة مشاهدة الأفلام المتاحة؛ فقد قمت بتضمين بؤرة واسعة عن الاتجاهات من العرض السينمائي بنظام الديجيتال (بالإضافة إلى صناعة الأفلام الديجيتال) والدي في دي حتى قيام اليوتيوب والموارد السينمائية الأخرى.

أمثلة حديثة في برنامج الفن والنص:

تعكس هذه الطبعة أكثر الأفلام حداثة في الإنتاج والكلاسيكيات المعاصرة بكل من النص الجديد وصور الإنتاج الثابتة. والأفلام الجديدة التي ناقشناها تشمل (لا وطن للعجائز ٢٠٠٧، الجبل المنهار ٢٠٠٥، الآنسة صن شاين الصغيرة ٢٠٠٦، النادلة ٢٠٠٧، الكبرياء والهوى إنتاج ١٩٤٠ وإنتاج ٢٠٠٥، مختفي ٢٠٠٥ متاهة بان ٢٠٠٦، المسافر١٩٧٥، في حين إيضاحات جديدة تم استخراجها من مجال واسع من الأفلام تشمل فيلم إنجمار برجمان «سراباند» ٢٠٠٣، وفيلم أنطونيوني «المغامرة» ١٩٦٠، وفيلم «أليس ومارتن» ١٩٩٨، وفيلم «الراعي الطيب» ٢٠٠٦، وأفلام أخرى.

الفصل الأول
فهم الوسيط

إن اصطلاح الرواية مفهوم بشكل واسع ، فهو يعني المخترع والموهوم والمتخيل ـ عكس الحقيقة. وهناك أيضًا الرواية التاريخية وبالمثل الدراما التاريخية وهما اصطلاحان للأعمال الخيالية التي تسخر التاريخ لأغراض روائية أو درامية. ولذلك فنحن نستطيع أن نعتبر الرواية أو المسرحية روائية بالرغم من اعتمادها على الحقيقة. وهناك أشكال أخرى من الرواية مثل ـ القوطية، الرومانتيكية، البيكاريسكية، البوليسية وتيار الوعي وهم أقل من الحصر. فالرواية عندئذ مصطلح شامل ـ مصطلح له آراء مختلفة عديدة.

الفيلم هو كلمة أخرى تعني أشياء مختلفة في محتويات مختلفة:

بكرة الفيلم، أرشيف الفيلم، فيلم ويصور فيلمًا. وكلنا كنا معرضين إلى نوع من الأفلام قبل أن نشاهد نموذجنا الأول من صناعة السينما الكلاسيكية. وقد يكون شيئًا ما قد شاهدناه على شاشة التليفزيون كارتون، فيديو، موسيقى أو عودة فتاة. ربما يكون فيلمًا تعليميًا شاهدناه في المدرسة أو فيلمًا شاهدناه في إحدى دور العرض. ويتردد الكثير منا مع الطلبة في القيام بتعريف الفيلم. وقد يفعل ذلك المحترفون من صناع الأفلام. ويرى فنانو التحريك وصناع الأفلام التسجيلية ومخرجو هوليوود والمخرجون التجريبيون أنفسهم أنهم جميعًا يعملون في نفس الوسيط ـ الفيلم السينمائي. ومع ذلك فإن الفيلم الذي ينتجونه يختلف تمامًا في

الشكل والموضوع والأسلوب. وقد يجادل مايكل مور مخرج الأفلام التسجيلية بأن أفلامه (على سبيل المثال سيكو .(2007) "SIKO الذي يصور الحالة المتأزمة لنظام الصحة الأمريكي) تتعامل بصدق. ومن ناحية أخرى فإن المخرج السينمائي التجريبي ستان براكيدج يعتقد أن «الواقعية المطلقة لصورة الفيلم السينمائي هي أسطورة ميكانيكية»(١) إن ما يهم براكيدج هو نقاء الصورة المرئية وخالية من نموذج البداية والوسط والنهاية التقليدي، وأن تكون نتيجة الفيلم تشبه القصيدة. ولكن بالنسبة للجمهور فإن الفيلم يعني بشكل عام «المتحرك» ـ وهو اصطلاح مقبول تمامًا كانت أشد المؤيدين له الناقدة الأمريكية المشهورة بولين كايل. ولسوء الحظ فإن كلمة المتحرك Movie تعنى ثقافة شعبية أكثر منها فنًا. ويعنى الاصطلاح البديل «سينما» الفن أكثر من ثقافة شعبية. وبالرغم من أن كلمة «سينما» فرنسية فهي مشتقة من الكلمة اليونانية " Kinein أي (يتحرك) ولذلك حيثما نقول «سينم» أو «المتحرك» فنحن نتحدث عن شكل فني كان يعرف "بالصورة المتحركة". فليس هناك ازدراء بالنسبة لكلمة «المتحرك» وبالتأكيد فإن بعض الأمثلة العظيمة لفن السينما أنتجت دائمًا (العديد مما يجرى مناقشته في هذا الكتاب) وما زالت وسوف تكون دائمًا متحركات. وبالرغم من أن كايل وجدت الكلمة «سينما» كلمة ادعائية فهي تستخدم بوجه عام لتصنيف الأفلام وفقًا لنوعها ـ السينما المعاصرة أو السينما العالمية على سبيل المثال والأصل ـ السينما الأمريكية والسينما الفرنسية وهكذا. فإن تسميتنا للسينما بالمتحرك لا تتضمن شيئًا خاصًا بالقيمة الفنية. وحيثما نستخدم كلمة «المتحرك» أو كلمة «سينما» فنحن نناقش نفس منطوق الاصطلاح الشامل وهو «الفيلم السينمائي».

---

(1) Stan Brackage: "From Metaphors on Vision" "Film and Criticism Introductory Readings" ed. Leo Braudy and Marshal Cohen 5th ed. (New York: Oxford University Press 1977), 234.

الفيلم بوصفه فنا هجينا:

يجب معاملة الأفلام معاملة النصوص - أعمال يجرى تحليلها وتفسيرها. فهي تشابه أي نص آخر بما فيه نص الكتاب. وتأتي كلمة نص Textمن الكلمة اللاتينية Textum وهي تعني «ماقد تم نسجه». فالنص ينسج المادة ببعضها فى نسق منتظم ومتماسك. والفيلم هو أيضًا نص، ولكن نوع خاص من النصوص - نص مسموع ومرئي مثل ما وصفه الكاتب المسرحي الأمريكي والسيناريست والناقد جون هوارد لوسون. كان الفيلم نصًا مكتوبًا إما في شكل سيناريو أو ملخص حبكة كما كان في فترة السينما الصامتة. وإذا لم يكن مكتوبًا فإنه كان يتكون من فكرة في ذهن صانع الفيلم الذى يحولها إلي نص مسموع ومرئي.

الفيلم فن هجين مثل الأوبرا، فالأوبرا تعتمد على فنون أخرى: المسرح، التصوير، الموسيقى، وتعتمد الأوبرا على الرقص والبانتوميم. ويمكن أن يعتمد الفيلم على كل هذه الفنون وهو قد نما أيضًا من داخل فن آخر: التصوير. وغالبًا ما نسمي الفيلم بالفن التعاوني بمعنى أنه يتطلب مواهب كثيرة من المتخصصين الذين يتم التنويه بأسمائهم جميعًا في عناوين النهاية. وهو أيضًا أحد الفنون الذي نتوقع فيه أن يقوم شخص واحد وهو المخرج بتكامل المساهمات كلها في كل واحد. وسوف نقوم من خلال هذا الكتاب بتشريح الفيلم - وتمحيص العناصر التي تصنع كما أرادت منا بولين كايل أن نقول فيلما .Movie ومن المهم أن نتذكر أن كل العناصر تعمل مع بعضها لتحقيق رؤية فنية.

إبداع فيلم روائي:

كان الذهاب إلى السينما في أواخر القرن التاسع عشر يعني التوجه إلى ملهى أو عربة كنيتوسكوب، حيث كانت هناك طوابير من عروض التلصص بعين واحدة نظير قطعة معدنية تسمى الكينتوسكوب. كانت أشبه بالكبائن وتوفر عرضًا مدته دقيقة لصور متحركة: جياد ترمح، قطارات سريعة، اثنان يقبلان بعضهما، رجل يعطس، أمواج تغمر الشاطيء، ملاكمة الكنجارو. وفي يومنا هذا لا تبدو عربة

الكينتوسكوب مسلية على الإطلاق. ومع ذلك فإنه بالنسبة لأسلافنا الذين كانت فكرتهم عن الصورة الفوتوغرافية هي صورة في ألبوم العائلة كانت رؤية الناس يتحركون أو حركة الطبيعة حلمًا.

سوف نتعامل تقريبًا بشكل حصري مع الفيلم الروائي وهو الذى يحكي قصة. ظهر الفيلم الروائى عندما اكتشف صانعو الأفلام أن في استطاعة الوسيط أن يفعل أكثر من مجرد تسجيل ما يكون أمام الكاميرا. ولم تكن الخطوة التالية تصوير الواقع فقط ولكن إعادة خلقه؛ لعرض ما يمكن أو قد يكون وبمعنى آخر يحكي قصة.

في عام ١٨٩٥قام الأخوان لوميير ... لويس وأوجست بتصوير مشاهد من الحياة الحقيقية في فرنسا تسمى «وقائع»: وصول القطار إلى المحطة، خروج العمال من المصنع، وقوف طفل على خرطوم حديقة مما يغرق وجه الجنايني. وفضل رائد آخر وهو جورج ميلييه الذي كان يعمل ساحرًا أن يروي قصصًا بدقة أكثر. وفيلم ميلييه، رحلة إلى القمر ١٩٠٢، هو سلسلة من المشاهد التي تم ترتيبها بشكل فني، وعلى حسب قوله كانت مثيرة جدًا وتتوالى بشكل متتابع بحيث كان هناك بداية ووسط ونهاية. وكان الفيلم الروائى قد بدأ يتخذ لنفسه شكلاً. ولكن أفضل الأفلام الروائية لم تتتابع بمنطقية. فلم يكن يهم أن يحدث (أ) فى البداية ومن بعده (ب) وهكذا، ولكن تبدأ أحداث (أ) أولاً فتؤدي إلى أن يحدث بعد ذلك (ب) ويكون (جـ) هو النتيجة.

كانت أفضل الأفلام الأولى الروائية للمخرج إ. إس. بورتر هو فيلم «سرقة القطار الكبرى» ١٩٠٣ الذي اتبع بشكل جيد كثيرًا نموذج تعقد الموقف والحل. يقتحم بعض الخارجين على القانون مكتب تلغراف سكك حديدية ويقيدون العامل. ويوقفون أحد القطارات ويسرقون الركاب ويهربون في الغابات. وفي الوقت نفسه تصل ابنة العامل إلى مكتب التلغراف حاملة غداء أبيها وتفك قيده، تأتي مجموعة من رجال الأمن ويقتلون المجرمين ـ كل ذلك فيما لا يتجاوز اثنتى

عشرة دقيقة. ورغم أن الأحداث الأربعة عشر التي تصنع فيلم سرقة القطار الكبرى تتتابع بشكل منتظم، فإن عنصري السبب والتأثير يعملان أيضًا. فلأن ابنة العامل أحضرت غداءه فكان باستطاعتها أن تفك قيده، ولأن العامل أصبح طليقًا فيمكن استدعاء رجال الأمن، ولأن رجال الأمن حضروا فيمكن الإيقاع بالعصابة.

كانت سرقات القطارات شائعة في بداية القرن العشرين ، ومع ذلك كان من الصعب تصوير واحدة منها. ولذلك لم نتخيل واحدة منها قد حدثت في عام ١٩٠٣وبذلك مع فيلم «سرقة القطار الكبرى» ظهر الفيلم الروائي.

الفيلم الروائي:

في محاولة لتعريف الفيلم كتب جون هوارد لوسون الآتي: الفيلم هو صراع مسموع ومرئي، وهو يجسد علاقة الزمان بالمكان ، وهو يبدأ بفكرة وتتطور إلى ذروة أو النهاية القصوى للحدث [٢] لاحظ أن لوسون لم يصف الفيلم مثل وصفه لأحد أشكاله المعينة: الفيلم الروائي.

السينما بالنسبة للوسون هي الفيلم الروائي الذي يحكي من خلال الصوت والصورة والذي يسير نحو الذروة وينتهي بالحل. ولم يذكر لوسون في تعريفه الجزء الخاص بالحوار فإنه يقول فقط إن الفيلم هو المسموع والمرئي. فالفيلم ليس بحاجة إلى حوار منطوق ليحكي قصة، فلم يكن في الأفلام الصامتة حوار منطوق ، كان من الشائع مصاحبة بيانو أو أورجان، وكانت المؤثرات الصوتية ضرورية لتكملة الحدث على الشاشة. وحتى مع اختراع الصوت فإن المخرجين المبدعين كانوا يعرفون أن هناك أجزاء من الحدث يمكن أن تحكي دون أي حوار.

---

(2) John Howard Lawson "Film: The Creative Process" (New York: Hill and Wang, 1977), 292

وفي الفيلم تستطيع الصور نفسها أن تحكي جزءًا من القصة بشكل مستقل عن اللغة. وبعض اللحظات التي لا يمكن أن ننساها أبدًا في السينما هى التي دون كلمات: الزحافة المحترقة في فيلم أورسون ويلز «المواطين كين» ١٩٤١ التي تكشف عن معنى روزبد Rosebud، وإنسان قدر له أن يكون وحيدًا يقف عند مدخل أحد البيوت يدخله كل واحد إلا هو في فيلم جون فورد الباحثون ١٩٥٦ ويلعب أحد الفرسان مباراة شطرنج مع الموت في فيلم إنجمار برجمان «الختم السابع» ١٩٥٧، ويلقى، مأمور بنجمته المعدنية في نهاية فيلم فرد زينمان «أقصى الظهيرة» ١٩٥٢، لكل واحد منا ما يفضله. ويعرف المخرجون العظام دائمًا أن الاختلاف بين المسرح والسينما هو الاختلاف بين المسرحية والسيناريو السينمائي فإن الأخير هو ما يمليه الاصطلاح: تمثيلية كتبت للشاشة حيث تتحمل الصورة أكثر مما تتحمله الكلمة.

يوضح فيلم جوزيف مانكيفيتش "كل شيء عن إيف" ١٩٥٠ الطريقة التي تتقدم بها الصور أو تعلو بالحدث دون استخدام الحوار. إن فيلم "كل شيء عن إيف" هو قصة ممثلة طموحة، إيف هارنجتون (آن باكستر) التى تخدع نجمة برودواي مارجوشاننج (بيتى دافيز) لتصبح صديقتها، وبعد أن تخون مارجو وتصبح هي نفسها نجمة. وتصبح إيف ضحية لمشروع مشابه: فيبي (بربارة بيتس) طالبة تمثيل تفعل مع إيف نفس ما فعلته إيف مع مارجو. وبينما تقف فيبي أمام مرآة ثلاثية الأجزاء وهي تنحني لجمهور في خيالها كأنها تتسلم جائزة فتتكاثر صورتها إلى أن تمتلئ الشاشة بما يبدو لا متناهي لصور فيبي، ويخلو المشهد الأخير تمامًا من الحوار، فلا حاجة إليه، إذ تقول المرئيات بنفسها كل شيء. فطوال ما هناك نجوم ستظل هناك الطموحة التي لن يوقفها شيء لتحقيق الشهرة.

سوف نتذكر فيلم ألفرد هيتشكوك «عقدة نفسية»١٩٦٠من أجل جريمة قتل ماريون كرين (جانيت لي) تحت الدش. فالمشهد يخلو تمامًا من الكلمات، رغم أن

الموسيقى أشبه بالصراخ. فبينما تعد ماريون لحمامها في غرفتها في فندق بيتس يزيح نورمان بيتس (أنتونى بيركنز) في الممر المجاور لوحة «سوزانا والكبار» من الحائط ليراقب ماريون وهي تخلع ثيابها من خلال فتحة تلصص. وتدخل تحت الدش وتنعم برزاز الماء. وفجأة، يظهر تقريبًا شبح لامرأة عجوز على ستارة الدش. وتزيح المرأة الستار جانبًا وتأخذ في طعن ماريون بشكل متكرر في حين تختلط الدماء بالماء ويختفي في شكل دوامات في البالوعة. ورغم أن المشهد كله لا يستغرق أكثر من دقيقة فإنه يوفر لنا كمًا كبيرًا من المعلومات. ولم يكن اختيار هيتشكوك للوحة اعتباطيًا، فإنها تصور إحدى قصص الكتاب المقدس عن الكبار الذين تجسسوا على دخول سوزانا الحمام. لقد جرى اختراق خصوصية ماريون. وبدلاً من الاسترخاء تحت الدش فإنها تجرب راحة الموت، وبدلاً من أن تنظف جسدها فإنه يتدنس. وفي الواقع فإن البانيو هو الذي يجب تنظيفه؛ فقد تناثر عليه الدم.

واستغرقت كتابة كل ما يحدث في المشهد أطول مما شاهدناه. وفي «المرشد السينمائى لفيلم عقدة نفسية» يكرس جيمس ناريمور خمس صفحات لوصف تلك الخمس والأربعين ثانية من الفيلم[٣] .

علاقات الزمان والمكان:

مثل أي رواية يتضمن الفيلم السينمائي صراعًا: صراع الشخصيات، تختلف الأهداف، تتشعب المصالح وتختصم الشخصيات مع بعضها أو مع المجتمع. ومع ذلك، ففي الفيلم نجد الصراع مسموعًا ومرئيًا: فإنه يسمع ويرى ولا يكتب ويقرأ. فالفيلم «يجسد علاقات الزمان والمكان». وفي حين أن الرواية المكتوبة بمقدورها أن توحي بحدثين يقعان في نفس الوقت في مكانين مختلفين، فإن الفيلم في إمكانه أن يصنع أكثر من الإيحاء: في إمكانه أن يعرضهما أثناء وقوعهما.

---

(3) James Naremor: "Film Guide to Psycho (Bloomington India University Press 1977).

تجاوز فيلم «شفرة الزمن» ٢٠٠٠حدثين متزامنين. ففي هذا الفيلم التجريبى بشكل عالٍ جرى تقسيم الشاشة إلى أربعة أجزاء لدرجة أنها أصبحت أشبه بالشبكة. في كل جزء نرى قصة عن الخيانة الزوجية بحيث يستطيع الجمهور متابعة أربع روايات متداخلة عن نفس الموضوع، وتحدث في نفس اليوم ونفس المكان في لوس أنجيلوس. وحيث إن فيلم «شفرة الزمن» لم يكن الغرض منه الصور المتناثرة فإنه لم يجذب جماهيرًا كبيرة. كانت محاولة المخرج مايك فيجس لتوضيح كيف يمكن أن يقدم لنا أربعة أحداث تقع في نفس الوقت دون أن يقوم المخرج بالانتقال من واحد إلى آخر. ولأنها طريقة تبعد عما يتوقعه الجمهور من الفيلم، فإن الفيلم «شفرة الزمن» لا يمثل موجة المستقبل.

ومع ذلك، فإن فيلم شفرة الزمن يوضح مبدأ مهمًا: أن المرئي ليس مقيدًا بنفس قيود المتكلم. وأكثر ما نلاحظه أن الصورة تسمو بالزمن. إليك على سبيل المثال لوحة «الجرينيكا» لبابلو بيكاسو. «فالزمن» الحقيقي فقط الذي يحدده مؤرخ الفن لها هو عام إبداعها ١٩٣٧ إذن كم من الوقت تأخذ من المشاهد ليستوعب كل التفاصيل؟ ليس هناك إجابة - قد يقول بعض مؤرخى الفن إنها تستغرق عمرًا بأكمله.

ولكي نفهم بطريقة أخرى أن المرئي لا يخضع لعقود زمنية؛ علينا أن ننظر إلى بعض الأمثلة من فن العصور الوسطى الديني. يظهر قديسان من قرنين مختلفين، جيروم (القرن الرابع) وفرانسيس (القرن الثالث عشر) في لوحة بيزيللينو الصلب. وبالمثل في لوحة «لقاء سانت أنتوني وسانت بول» يقوم ساسيتا بتوحيد شخصيات تاريخية من القرن الأول (بول) و (أنتوني) من القرن الثالث عشر.

«تتحرك الكلمات وتتحرك الموسيقى فقط في الزمن» هذا ما كتبه ت. س. إليوت في «نورتون المحترقة». ومن ناحية أخرى توجد الصور خارج الزمن. يصبح المرئي وقتيًا فقط داخل وسيط مثل الفيلم حيث يحكي قصة داخل إطار زمني محدد وزمن يتحرك أو الزمن الحقيقي الذي يستغرقه الفيلم.

التزامن في الرواية والدراما:

في بداية رواية إيريس ميردوخ «هنري وكاتو» ١٩٧٠ يعبر أحد الشخصيات كوبرى لندن «فى حوالي الساعة» التى يكون شخص آخر في طائرة نفاثة فوق الأطلنطي. وعندئذ تذكرنا ميردوخ أن «حوالي الساعة» كان الشخصان الأولان في وضعهما الخاص فوق الكوبرى وفي الطائرة وشخصان آخران كانا في مكتبيهما وآخر في مكان ما يقرأ خطاب ابنته. وبالرغم من أن ميردوخ تستطيع أن تجمع كل مصائر هؤلاء الأشخاص، فإن عليها أن تظل تكرر في حوالي الساعة" إلى أن يتم تقديمهم. استطاع المخرج أن يمسك بالحدث المتوافق زمنيًا لافتتاحية الرواية بتحويله إلى مقدمة Prologue مستخدمًا شاشة منقسمة أو شاشة أشبه بالشبكة بنظام فيلم «شفرة الزمن» ثم ينتقل إلى شكل أكثر تقليدية لبقية الفيلم. إنه ليس سهلاً بالنسبة للروائي. وبصرف النظر عن تقسيم الصفحة فليس للروائى أى اختيار آخر إلا أن يذكرنا من حين لآخر بجملة مثل «في نفس الوقت» أو بجمل تلخيصية تتضمن أنه فى الوقت الذي يقع فيه الحدث، في أحد الأماكن فإن الحدث يقع في مكان آخر.

وأفضل ما يفعله الكاتب ـ هو أن يشير بالتزامن كما يفعل شكسبير في مسرحية «مكبث» الفصل الأول. مشهد(١) ففي نفس اللحظة التي يصل فيها مكبث إلى قلعته في إنفرنيس تقرأ ليدي مكبث خطابه الذي يخبرها بأن الساحرات تتنبأ بأنه سيصبح ملكًا. وفي الوقت الذى يظهر فيه مكبث كانت زوجته قد حاكت بالفعل خطتها الإجرامية لتؤكد ملكية زوجها. وفي مسرحية آرثر ميللر «وفاة بائع متجول» أثناء تسول ويلي لومان لوظيفة لا تجعله يسافر ينتظر ابنه بيف دون جدوى في مكان آخر من أجل مقابلة شخصية ويحبط للغاية حتى أنه ينصرف. فبشكل ساخر فإن الأب والابن يفقدان وظيفتين في نفس الوقت.

الزمن السينمائي:

يجب كما تعلمنا أن يحكي الفيلم قصة خلال وقت معين. وأي واحد من رواد الذهاب إلى السينما فإنه يبحث في الجريدة عن زمن الفيلم أو في التليفزيون أو

بواسطة التليفون. ويدرك منسقو البرامج في التليفزيون بشكل خاص أهمية زمن الفيلم حيث إن الأفلام غالبًا ما يجري فيها بعض الحذف لتوافق حدًا زمنيًا معينًا. والزمن العادى مع ذلك هو الزمن الحقيقي ٩٠ دقيقة و ١٠٥وهكذا. وليس الزمن السينمائي هو الزمن الحقيقي إذ يتلاعب الزمن السينمائي بالزمن الحقيقي.

ويتسم الزمن السينمائي بالمرونة. فيمكن في الفيلم ضغط يوم بأكمله فى دقائق قليلة أو حتى ثواني وأيضًا يمكن للدقائق والثواني أن تطول إلى ما يبدو أنه يوم بأكمله. ففي مشهد سلالم الأوديسة المشهور في فيلم "بوتمكين" ١٩٢٥ حطم المخرج الروسي سيرجي إيزنشتين الزمن الحقيقي، جعل المذبحة تبدو أطول مما يجب أن تكون؛ لأنه كان يريد أن يركز على الفظائع التي ارتكبها جنود القيصر ضد أهل أوديسا. وعند نهاية المشهد يطعن أحد الجنود بسيفه فيصيب عين امرأة تضع نظارة على قصبة أنفها. وفي الواقع، فإن الجندي يشرم عينها بحركة من ذراعه. ولكن إيزنشتين يقسم الحدث، نرى في البداية الجندي يرفع ذراعه والسيف خلف رأسه ثم نرى وجهه الوحشي وليس السيف والآن يحتل وجهه الشاشة. يصيح بعد ذلك بشيء أثناء نزول ذراعه. وفى النهاية نرى المراة -فاغرة الفم وقد تحطم الجزء الأيمن من نظارتها والدماء تتدفق من عينها وتسيل على وجهها.

إن إزالة مفتاح من حلقة مفاتيح عملية سهلة، ومع هذا فإن في فيلم هيتشكوك «سيئة السمعة» ١٩٤٦يطول الحدث من أجل التشويق. إليسيا (إنجريد برجمان) عميلة أمريكية ذكية، حيث يتطلب عملها أن تتزوج سيبستيان (كلود رينز) وهو نازي سابق، ولديها مفاتيح كل الغرف في منزلهما ما عدا مفتاح قبو النبيذ؛ وحيث إن مساعدها (كاري جرانت) يشك في أن القبو يحتوي على ما هو أكثر من النبيذ فيجب أن تحصل إليسيا على المفتاح من حلقة مفاتيح زوجها أثناء وجوده في الحمام استعدادًا لحفل يقيمانه في تلك الليلة. وتمتد اللحظة بحيث

تثير تشويق الجمهور عما إذا كانت سوف تنجح ، وإذا نجحت ماذا سيحدث عندما يكتشف زوجها ضياع المفتاح؟. وفي الحياة الحقيقية ببساطة تسقط زجاجة النبيذ إذا كانت قريبة من حافة الرف وتتهشم. فيما بعد في فيلم «سيئة السمعة» تتحطم زجاجة نبيذ ولكنها في البداية تظل مدة طويلة على الحافة، بحيث تجعلنا نفكر إذا كانت ستسقط وإذا سقطت فماذا في داخلها.

في فيلم فرانك كابرا «قابل جون دو» ١٩٤١تدور حملة سياسية عبر البلدة في ثوان قليلة. والذروة في فيلم «صندوق الموسيقى» ١٩٦٧هي مقدمة فيلم د. و. جريفيث «مولد أمة» ١٩١٥ولكي تكون المقدمة معقولة قدر الإمكان تم استخدام شذرات من الفيلم الفعلي. المقدمة قوية للغاية ورد فعل الجمهور متجاوبًا للغاية بحيث ننسى أن ملحمة جريفيث التي تستغرق ثلاث ساعات انكمشت إلى دقائق قليلة من وقت العرض. وبالمثل فيلم روبرت ألتمان "تاشفيل" ١٩٧٥الذي مدته ساعتين ونصف يستغرقنا للغاية حتى إننا ننسى أننا قضينا خمسة أيام مع خمسة وعشرين شخصًا تتشابك مصائرهم.

إذا استحوذ الفيلم على اهتمامنا مثل فيلم جيمس هويل «مركب الاستعراض» ١٩٣٦، فإننا نغفل حقيقة أن القصة التي تتضمن ثلاثة أجيال يدور زمنها فقط في ١١٢دقيقة.

تنوع الوسيط:

حتى في الأفلام الروائية، فإننا نجد تنوعًا كبيرًا بحيث من المستحيل أن نعمم طبيعة الوسيط. وليس كل فيلم هو من إنتاج أحد الاستوديوهات الكبيرة، وليس كل فيلم من إنتاج هوليوود. ولكي ندرك نوع عدد كبير من الأفلام؛ فإننا سوف نفحص نوعين مختلفين تمامًا من الأفلام السائدة المتكاثرة. فيمكن مشاهدة الفيلم المستقل في دور الفن أو قناة الأفلام المستقلة IFC أو قناة صن دانس SUN عن طريق التليفزيون. والفيلم العالمي من بلاد مثل المجر، الصين، فرنسا، إيران والسويد من الممكن تأجيره على شرائط دي في دي أو الاطلاع عليها فى جريدة فاريتى Variety كل أسبوع.

الفيلم المستقل:

يعنى «الفيلم المستقل» بالنسبة لمعظمنا وسط أشياء أخرى "غير المنتمى" ، المعتمد على نفسه، "غير الخاضع لأى سيطرة أو تأثير" ، الرافض لأن يكون جزءًا من الاتجاه العام" وهكذا. وفى صناعة السينما فإن "المستقل" له معنى أكثر تخصصًا. ورغم أن السبب فى اندفاع الرجال والنساء إلى صناعة السينما المستقلة فذلك بالتحديد لعدم رغبتهم فى أن يكونوا جزءًا من الصناعة السائدة في الكيان الهوليودي. وبدلاً من ذلك، فهم يريدون أن تكون لهم الحرية أن يصنعوا أفلامهم دون أى تدخل من موظفي الاستوديو الذين يهتمون فقط بالنجاح التجاري للمشروع.

فالسينما المستقلة أو Indie ليست ظاهرة جديدة، فمنذ بداية السينما هناك المخرجون المستقلون - المجهولون - الذين اختاروا أن يسيروا في طريقهم لأنهم خبروا النظام وانتهوا إلى أنهم يريدون العمل خارجه. والاستوديو المعروف في أيامنا هذه وعلى سبيل المثال يونيفرسال نشأ في ١٩٠٩على أنه "الشركة المستقلة للصور المتحركة" IMP، وهي من إبداع المهاجر الألماني كارل ليمل. وكان هذا فى وقت الشركة القابضة لحقوق اختراع الأفلام السينمائية MPPCO وهي اتحاد قوي يضم تسع شركات أكبرهم بيدجراف وإديسون - ولديهم حقوق اختراع لآلات تصويرهم وآلات العرض والفيلم الخام وذلك في محاولة للقضاء على المستقلين. ولكي تحصل على آلات تصوير وآلات عرض وفيلم خام فيجب أن تنتمي إلى الاتحاد، وإلا فإنك تخاطر بالخروج من صناعة الأفلام السينمائية. وحتى إذا امتلكت إحدى كاميراته، فإن عليك أن تدفع٢٠٠ دولار أسبوعيًا من أجل حصولك على امتياز استخدامها. ناضل ليمل وآخرون ضد MPPCO الذي في عام ١٩١٢تم الإعلان بانضمامه إلى Sherman Anti-Trust Act وفي ذلك الوقت، أضبحت IMP جزءًا من شركة يونيفرسال لصناعة الأفلام السينمائية التي في عام ١٩١٩ انبثقت منها يونيفرسال فلم تعد تابعة، بل استوديو ضخم له عنوان مكتب بريد. مدينة يونيفرسال، لوس أنجيلوس.

في عام ١٩١٩ قام ثلاثة ممثلين ماري بيكفورد ، شارلي شابلن ، دوجلاس فيربانكس والمخرج د. و. جريفيث بتأسيس شركة "يونايتيد أرتيستس"، ولم تكن استوديو فقط، ولكنها شركة توزيع تكونت لإنتاج وتوزيع أفلامهم وأفلام الآخرين. وبعد مرور عقود قليلة ظهر عدد من المنتجين المستقلين على الساحة، وكان كل واحد يختلف عن الآخرين. وقام أحد العظماء وهو صامويل جولدوين بتوزيع بعض أفلامه من خلال "يونايتد أرتيستس" على سبيل المثال، "النهاية المميتة" ١٩٢٧و "مرتفعات وذرنج" ١٩٣٩ولكن العديد من خلال شركة ر. ك. و. راديو للسينما وهي استوديو ضخم إلى أن توقف نشاطها فى عام ١٩٥٧ ،فلم يكن جولدوين يريد إنشاء استوديو فهو يستخدم الاستوديو فقط من أجل توزيع أفلامه.

كان هناك منتجون آخرون لهم شخصياتهم ويريدون الانتماء إلى أحد الاستوديوهات من أجل الأمان. في عام ١٩٤٤ترك هال واليس إخوان وارنر حيث كان المسئول عن الإنتاج، لأنه كان يريد فقط اختيار الأفلام التي يرغب في إنتاجها وليس وضع قائمة من عشرين فيلمًا غريبًا كل سنة لإنتاجها. واستقر في برامونت حيث ظل حتى عام ١٩٧٠وحقق خلال هذه الفترة للاستوديو روائعًا مثل "عد يا شيبا الصغير" ١٩٥٢وشم الوردة" ١٩٥٥ بيكيت" ١٩٦٤و "عزم حقيقي" ١٩٦٩ بالإضافة إلى أفلام أقل تميزًا ولكنها شعبية مثل كوميديات دين مارتن وجيرى لويس وعديد من أفلام إلفيس بريسلي. وبعد أن ترك برامونت قام بنفس الشيء في يونيفرسال لمدة خمس سنوات. «آن ذات الألف يوم» ١٩٦٥و «ماري ملكة اسكتلندا» ١٩٧١ لهما اعتبارهما العالي لدقتهما التاريخية ثم «دروستن كو جيرن» ١٩٧٥ وسوف نذكر آخر إنتاج لواليس على أنه اللقاء الوحيد لجون واين وكاثرين هيبورن.

وتعاقد منتج مستقل آخر في تلك الفترة وهو سام سبيجل لمدة طويلة مع كولومبيا نتج عنه الكلاسيكيات مثل "على رصيف الميناء"١٩٥٤ كوبري على نهر كواي" ١٩٥٧و "لورنس العرب" ١٩٦٢، ولكن عندما نطلق على "شيبا" أو على

"رصيف الميناء" أنهما «أفلام مستقلة» فإننا نجهل التفرقة بين الأفلام التي تم صنعها خارج النظام والتي تم صنعها في داخله. أنتج واليس وسبيجل من داخل النظام فقد أمدهما الاستوديو بمكان يحتضن شركتيهما الإنتاجيتين.

لقد تغير الفيلم المستقل بشكل درامي منذ أيام جولدوين وولاس وسبيجل. الآن تعتبر يونايتد أرتستس UA تقسيم خاص لمترو جولدوين ماير التي هي نفسها تابعة لسوني SONY وأيضًا المالكة لشركة أفلام كولومبيا. أصبحت كل الاستوديوهات الكبيرة التي كانت تتحكم فى الإنتاج السينمائي مملوكة لتكتلات: كولومبيا و م.ج. م. تملكهما سوني ويونيفرسال الآن ن.ب. س يونيفرسال تملكها جنرال إلكتريك ويملك إخوان وارنر تايم وارنر ويملك فوكس للقرن العشرين شركات روبرت ميردوخ للأخبار. الوحيدة التي تقف حرة هي شركة ديزني.

حتى الاستوديوهات الكبيرة قد دخلت في إنتاج مستقل بطريق غير مباشر. فلأنهم أدركوا أنهم لا يستطيعون إنتاج أفلام بقدر كاف بأنفسهم وتغطي قائمة توزيعهم السنوية؛ استجابت الاستوديوهات بتخصيص جزء يحمل نفس علامة الاستوديو يسمى أحيانًا «بوتيك التجزئة» لتوزيع ما يطلق عليه "التسهيلات" (أفلام أنتجت بشكل مستقل يطلبها الاستوديو من أجل التوزيع). ولذلك امتلكت مترو جولدوين ماير " UA أسود من أجل الحملان" ٢٠٠٧ و "فالكري" ٢٠٠٨ وبالنسبة لسوني، فإنها أنتجت أفلام سوني الكلاسيكية "المقابلة" و نادى جين أوستن للكتاب" وكلاهما ٢٠٠٤ وبالنسبة ليونيفرسال، قدمت فوكس فيتشرز "التوهج الدائم للعقل النظيف" ٢٠٠٤ و "كرات الغضب" ٢٠٠٧ وبالنسبة لفوكس للقرن العشرين، قدمت أفلام سيرش لايت "الآنسة صن شاين الصغيرة" ٢٠٠٦ و "جونو"٢٠٠٧ وبالنسبة لإخوان وارنر - التي أصبحت الآن أفلام وارنر المستقلة - قدمت "القناع الزائف" ٢٠٠٦ و «في أرض النساء» ٢٠٠٧ وبالنسبة لبرامونت - التي أصبحت برامونت فانتاج وكانت من قبل برامونت كلاسيكس - قدمت "حقيقة غير مناسبة" و "بابل" وكلاهما ٢٠٠٦ ومع ذلك فلو فشل القسم الخاص

في النهوض بطموحات الاستوديو كما كان الحال مع شركة وارنر للأفلام المستقلة فإن بإمكان الاستوديو أن يغلقه.

كيف يختلف توزيع الأفلام عن طريق هذه "البوتيكات" عن تلك التي تقوم الاستوديوهات بتوزيعها؟ أنظر مثلاً إلى توزيع فوكس للقرن العشرين لفيلم «مولان روج» ٢٠٠١ وتوزيع فوكس سيرش لايت لفيلم "اركلها مثل بيكهام"٢٠٠٢ فالفيلم الأول إنتاج الاستوديو بشكل صحيح حيث ثراء في الإنتاج والتصوير ومن بطولة بنيتول كيدمان. والثاني فيلم بريطاني صغير بلا نجوم. ورغم أن "بيكهام" وجد الجمهور الذي يستحقه فلم يكن القصد منه أكثر من كونه إنتاج فوكس سيرش لايت.

وإذا كان اصطلاح «الفيلم المستقل» محدوداً بالأفلام الممولة شخصياً، فإن القليل من الأفلام هي التي تعتبر صالحة. بعيداً عن السماء ٢٠٠٢و عازف البيانو" ٢٠٠٢ من إنتاج العلامة التجارية المسجلة فوكس فيتشرز بممثلين مشهورين نسبياً. (جوليان موردنيس كويد في «بعيداً عن السماء» و أدريان بروبي في "عازف البيانو"). هل هم مستقلون؟. بالنسبة لمراسل هوليوود نعم وبالنسبة للصناعة نعم. في عام ٢٠٠٣ وضع ميل جيبسون أمواله لينتج "عاطفة المسيح" ٢٠٠٨وهو فيلم في اللاتينية والآرامية يتناول الساعات الأخيرة لحياة المسيح. ويستطيع جيبسون كنجم فوق العادة أن يقدم ٢٥مليون دولار لينتج هذا الفيلم الشخصي العالي من خلال شركة إنتاجه إيكون. ولكن لا يمكن أبداً إنتاج فيلم لأحد خريجي مدرسة السينما بميزانية تقارب هذا المبلغ، فإن فيلم «عاطفة المسيح» هو فيلم مستقل بمعنى الكلمة.

ولكن ما ملامح الفيلم المستقل بالضبط؟ بوجه عام فإنه لا يشبه فيلم الاستوديو فى شيء وعندما نستخدم مثلاً واضحاً لا يمكن للمرء أن يخطيء في فيلم «مشروع الساحرة بلير» (١٩٩٩) الذي جرى تصويره بكاميرا ١٦مللى

وميزانية تقريبية حوالى ٢٠٠٠٠دولار ، فالفيلم الضخم الميزانية تقوم بتوزيعه الاستوديوهات الكبيرة. بالطبع حصد "الساحرة بلير" ١٤٠مليون دولار فجزيل الشكر لمن قامت بتوزيعه وهي شركة أرتيزان التي اشترتها شركة ليونز جيتس إنترتينمنت في عام ٢٠٠١.

ولكي نكون أكثر دقة، فإن الفيلم المستقل ليس به مؤثرات خاصة مرعبة مثل كرات النار، انفجار سيارات واحتراقها أو أجزاء من الجسم تطير في الهواء. وقد يكون الممثلون من المشاهير مثل توم كروز أو جوليا روبرتس ولكنه في الواقع لا يشبه الأنماط الهوليودية على الإطلاق. وبالإضافة فإن الأفلام المستقلة غالبًا ماتصور أناسًا عاديين مضطرين للإتيان بقرارات صعبة. فعلى سبيل المثال في فيلم "الجرسونة" ٢٠٠٧تقع صانعة فطير من تكساس في شرك زواج فاسد وتصبح حامل من خلال علاقة حياتية قصيرة تتخلص منها وتترك زوجها وتدير هي حانوت الفطير. هذا كل ما فيه، وفي فيلم "جونو" تقرر مراهقة حامل رفض الإجهاض وتختار أن تضع حملها. هذه أفلام عن الناس العاديين فى الحياة اليومية.

كان فيلم «القلب الجبار» ٢٠٠٧ ثورة ضد إنتاج الأفلام حرف ب لم تقم شركة أفلام برامونت بتوزيعه ولكن بواسطة برامونت فانتاج. من المحتمل أن أفلام برامونت تخطت فيلمًا عن وحشية مقتل الصحفي دانيل بيرل ٢٠٠٦ في باكستان بسبب عدم اهتمام الجمهور بمثل أفلام ١١ / ٩ مثل «مركز التجارة العالمي» و"أمريكا ٩٣ "وكلاهما ٢٠٠٦حتى مع نجمة مثل أنجلينا جولي التي ارتبطت بالمشروع كان أفضل قرار مالي هو توزيع فيلم «القلب الجبار» من خلال برامونت فانتاج.

أساسًا يقوم بإنتاج الأفلام المستقلة هؤلاء الذين لديهم خط تسجيل انطباعي - يعتبرون الاستوديو أساس العمليات: يوفر الاستوديو بعض التمويل (يأتي الباقي من تنظيمات إنتاجية تعاونية وقروض بنكية) وكيان مكتبي وخدمات تقنية. نوه

أحد المنتجين المنفذين فى شركة أرتيزان إنترتينمنت السابقة التي قامت بتوزيع فيلم "مشروع الساحرة بلير" قائلاً: نحن مستقلون اليوم وفي نفس الوقت لا يوجد أحد مستقلاً (٤) فإن كل صانع فيلم هو مستقل في التمويل. وما أن يتم الحصول على المال، تكون الخطوة التالية إنتاج الفيلم حسب تصوره، وإذا حدث ذلك يمكن لصانع الفيلم أن يدعي بأنه مستقل بمعنى تحقيق مقاصده أو مقاصدها.

في عام ٢٠٠٧ قامت مجلة "النقابة العالمية لمصوري السينما" I.C.G بسؤال ثمانية من المصورين عن مفهومهم عن الفيلم "القليل التكلفة". فكشفت الإجابات عن : أن الفيلم المستقل «يسمح لنا أن نسير نحو الحقيقة والأمانة في المادة الشخصية وإلا كان مصيره ألا يكون جماهيريًا». يستطيع صانع الفيلم "أن يصنع الفيلم الذي يريده دون جهود لجنة تراقب باستمرار الخط الأساسي". وفي النهاية "فإنه غالبًا ما تجد أكثر القصص تشويقًا لحكيها وصناعة أفلام أشخاص متحمسين للتجريب والمخاطرة"(٥) ولا يجب أن يتجاهل أي طالب سينما جاد ثروة الأفلام المستقلة التي هي الآن متاحة أكثر مما قبل. وسوف نكتشف أفلامًا محلية وليست عالمية تشرك الشخصية وليس قوة النجم ومتواضعة وليست متعاظمة.

الفيلم العالمي:

كانت أوائل الخمسينيات سنوات عجافًا بالنسبة لصناعة السينما الأمريكية. كان السيناريو المألوف يحدث في أنحاء البلد. فقد تروج دار العرض فى ليلة السبت وفي اليوم التالى يكون مدخل الدار خاليًا. وبعد ذلك تتحول دار العرض إلى متجر للأدوية أو محل بقالة. وتناقص جمهور السينما من ٩٠ مليون في ١٩٤٦ثم جاء عام بعد ذلك تجاوز فيه عدد الجمهور بمقدار نصف العدد وكان ذلك بعد عشر سنوات. وبدأت هوليوود بالأخذ بمبدأ «الأكبر هو الأفضل»، في

(4) Stephen Galloway "When Worlds Collide" "Hollywood Reporter", Independent Produces and Distributors. Edition, August 2000: 9.

(5) Pauline Rogers, "Eight Cinematographers Discuss Working on Independent Films", ICG, December 2007: 37.

محاولة لاسترجاع الجماهير التي سلبها التليفزيون، في البداية كان هناك الأفلام ذات الأبعاد الثلاثة التي تطلبت من الجمهور أن يضع على عينيه نظارة بولو رويد بإطارات من الورق المقوى، وذلك للإحساس بإيهام العمق. كان أول فيلم ثلاثي الأبعاد «شيطان بوانا» (١٩٥٢) الذي أذهل الجماهير خاصةً عندما لطمت حية بلسانها شجرة وانزلقت عليها، وبدا هذا حقيقيًا للمشاهد. بعد ذلك جاءت محاولات توزيع الشاشة فكان الحجم المعتاد ١:٣٣٠١(المعدل القديم كانت فيه الشاشة تقريبًا واحد وثلاثة أضعاف فى العرض والارتفاع) فجرت تغييرات مختلفة. من ١:٢٠٥) اثنان وضعفان ونصف بالنسبة للعرض والارتفاع) التي أصبحت الآن النموذج في الولايات المتحدة(٦) .

وبعيدًا عن أخذ السينما بشكل جدي فإن أغلب المثقفين الأمريكيين نظروا إلى "الأفلام السينمائية" نظرة كئيبة. واعتقد قليل من الأكاديميين في ذلك الوقت بأن دراسة السينما سوف تصبح منتظمة ودقيقة في منحاها كأي موضوع للدراسة. وبدأت العقلية في التغيير كلما وطد صناع السينما مكانتهم أكثر وإرساء قواعد الفن السينمائي. وفي الخمسينات والستينات، كان يطلق عليه «الأفلام الأجنبية» واستولى على اهتمام الأكاديميين وبالتالي الطلبة الذين قللوا من قيمة الأفلام الأمريكية على اعتبار أنها سينما تجارية.

وبعد نهاية الحرب العالمية الثانية بوقت قليل بدأت مشاهدة الأفلام العالمية بشكل منتظم في دور السينما الأمريكية. وحتى ذلك الوقت، كانت في البداية في المدن الكبيرة مثل نيويورك، حيث كان هناك قليل من دور العرض التي تخصصت في هذه الأفلام، أو في المجتمعات التي دعمت العروض الوقتية للأفلام غير الناطقة باللغة الإنجليزية في دور العرض المجاورة.

(6) Most Film Texts Explain the Various Widescreen Processes (Cinerama, Cinemascope, Vista vision, and So Forth): see for example David A. Cook "A History of the Narrative Film" 3rd edi. (New York: Norton 1996) 463-479.

وبعد الحرب تعرض الأمريكيون لنوع مختلف تمامًا من صناعة السينما، السينما التي جاءت من إيطاليا بين ١٩٤٤وبداية الخمسينات والتي اصطلح عليها الآن الواقعية الإيطالية الجديدة، كان يجري تصويرها في الشوارع والشقق والأرصفة وهلم جرا، وكان هناك أماكن تسجيل للصوت في روما. قدمت الأزمة التي تركتها الحرب مصداقية لم يستطع أى استوديو في هوليوود أن يفعل مثلها. وغالبًا ما تناولت هذه الأفلام موضوع الحياة والموت: حالة النساء اللاتى يعملن فى حقول وادي بو للأرز التى شاهدناها فى فيلم "مرارة الأرز" (١٩٤٦)، والأب الذي سرقت دراجته بحيث حرمته من إيجاد عمل كان موضوع فيلم "سارق الدراجة" (١٩٤٧) ، وأطفال الشوارع الذين يناضلون بطريقة من أجل البقاء في فيلم "مسح الأحذية" (١٩٤٦) ، ولم يكن لكثير من هذه الأفلام نهاية سعيدة، ولذلك كان لها تأثيرٌ واقعيٌ على الجماهير.

انجذب المثقفون الأمريكيون إلى السينما الأوربية بسبب عمق العديد من الأفلام، خاصة أفلام المخرج السويدي إنجمار برجمان، وأثارت عندهم الجدل الجاد. ويستطيع المرء أن يجادل مدة طويلة في روائع برجمان مثل "الختم السابع" و "الفراولة البرية" (١٩٥٧) التي لا يمكن تلخيصها بسهولة. وبشكل ظاهري، يتناول فيلم "الختم السابع" عودة فارس في العصور الوسطى من الحملات الصليبية ومختلف الناس الذين يقابلهم أيام انتشار الطاعون. ولكن على مستوى أعمق كثيرًا يعبر الفيلم عن أزمة الفارس في الإيمان وبحثه عن الله، ومحاولته إيجاد معنى للحياة، وقبوله في النهاية لفكرة الموت. وهو أيضًا البراءة في مواجهة التجربة والحياة ضد الموت والعقل في مواجهة الإيمان. وفي فيلم "الفراولة البرية"، يسافر أحد الأطباء في سيارته لحضور تكريم ولكن الرحلة في الواقع هي رحلة موت. يزخر الفيلم بصور للموت، تحطم عدسات النظارة، ساعة جيب بلا سلسلة، عربة موتى تفقد عجلة بحيث يسقط النعش في الشارع. ويتحرك الفيلم بين الماضي والحاضر، وبين المتخيل والواقع، وزمن البراءة وخيانة البراءة. إن اتزان هذه الموضوعات الجادة لم يجر تناوله بسهولة في منتصف القرن

العشرين في هوليوود. لم تكن أفلام برجمان ما تطلق عليها هوليوود الفكر العالي، وهو اصطلاح فاخر للفيلم الذي يمكن تلخيصه في خمس وعشرين كلمة أو أقل، أو وصفه حسب العناوين المألوفة : "البحيرة الهادئة" (١٩٤٧)، و "الفك المفترس" (١٩٧٥)، مع التماسيح. و "المصارع"(٢٠٠٠) هو إعادة لفيلم "سقوط الإمبراطورية الرومانية"(١٩٦٤) مع قطع الرؤوس، وفيلم "جوشوا" (٢٠٠٧) هو فيلم "البذرة السيئة" (١٩٥٦)، ويقابل فيلم "بذرة الشيطان"(١٩٧٧)، فكثير من الأفلام العالمية ليس من السهل تصنيفها، فهي تقاوم بطاقات التصنيف التي يستخدمها المسئولون في الاستوديو عندما يناقشون مشروع أحد الأفلام لوضعه على خريطة الإنتاج: «جنسي مثير»، «مغامرة حركية»، «انتقادى» و «اجتماعي رومانسي».

وفي بعض الأحيان لا يصل الفيلم العالمي إلى ما يبغيه الاستوديو من التوصيف، ففي فيلم مايكل أنجلو أنطونيوني «المغامرة» ١٩٦٠ ينتج عن رحلة في أحد اليخوت إلى إحدى الجزر اختفاء امرأة شابة، وعندما يصعب العثور عليها فإننا نفترض عند نقطة ما من الفيلم أنها سوف تظهر، ولكنها لا تظهر - ولا يبدو أن أحدًا مهتم. فإن افتقارهم للاهتمام إنما يعكس تبلدهم الذي هو النقطة الحيوية فى الفيلم. ويصور فيلم «أليس ومارتان» ١٩٩٨ العلاقة الممزقة بين الشخصيتين الرئيسيتين وهما عازفة كمان ورجل يعمل مانيكانًا وعندما يقتل الشاب أباه بلا عمد تقرر العائلة أن الوفاة نتيجة حادث؛ وذلك لتجنب الفضيحة، ولكن الابن بوازع الضمير يقرر في النهاية أن يعترف. هل هو متهم أو بريء؟ إننا لا نعرف أبدًا. إن الخلاصة أنه اختار المسئولية لما حدث.

كان الفيلم العالمي في أوروبا (باستثناء اليابان والهند حيث أخذت أفلام أكيرا كيروساوا وساتيا جيت راي طريقها بشكل محترم في دور الفن) فأصبح الآن عالميا وتم محو كلمة «أجنبي». وفي خلاص صيف ٢٠٠٧ في مدينة نيويورك كان المرء يستطيع أن يشاهد أفلامًا بريطانية وهندية وفرنسية وإيطالية وألمانية وروسية وصينية وإسبانية وإيرانية ورومانية وبلغارية وسط الأفلام الأمريكية.

ولكي نعرف الاختلاف بين الفيلم الأمريكي والفيلم غير الأمريكي؛ علينا أن ننظر إلى فيلم عالمي، أعيد إنتاجه "لا حجوزات" ٢٠٠٧ حيث تقع رئيسة طهاة فى حب طاهٍ مساعد، وهو إعادة غير أمينة للفيلم الألمانى "مارثا على الأرجح" ٢٠٠٢. ولكن الممثلين في هوليوود أسماؤهم معروفة كاثرين زيتا جونز وأرمن إيكهارت - في حين اللذين في الفيلم الألمانى - مارتينا جديث ويرجيو كاستليتو - ليسا معروفين. وأكثر من ذلك، فإن التغييرات في الفيلم الأمريكي المعاد مختلفة حيث الخطوط العامة مختلفة والمعايير الإنتاجية مختلفة. ومع ذلك فإن الوجبة واحدة.

قد يميل البعض بالطبع إلى تقليد أفلام دولة معينة إلى قائمة المعتقدات. ويشبه هذا إخضاع حركة أدبية مثل الحركة الرومانتيكية إلى قائمة من الملامح قابلة للتطبيق على أي قصيدة في القرن التاسع عشر. وهي لا تؤدى غرضها دائمًا فإن وردزورث ليس بايرون وشيلى ليس كوليردج. وأكثر من ذلك، يجب أن تحاول أن تكتشف ما الذي يجعل الفيلم العالمي فريدًا حتى ولو بدا مشابهًا لأنواع الأفلام التي تعرفها.

على سبيل المثال، في فيلم "سرابانـد" ٢٠٠٣ يعود إنجمار برجمان إلى الشخصيات ماريان (ليف أولمان) وجوهان (إيرلاند جوزفسون) بعد ثلاثين عامًا من تقديمهما إلى الجماهير في فيلم مشاهد من إحدى الزيجات" ١٩٧٣ لقد انفصلا من مدة طويلة ومع ذلك فإن لدى ماريان رغبة مفاجئة لزيارة زوجها السابق. وتصبح الزيارة إقامة ممتدة حيث تصبح متورطة في المشاكل العاطفية لهنريك بن جوهان وهو موسيقار متواضع وكارين ابنة هنريك (الاسم المفضل لبرجمان) وهي عازفة فيونسيل موهوبة. وتجد ماريان أن الرابطة الأسرية قد حطمها الندم والمعارضة وأسوأ أنواع العناد - النوع الموجود بين الطفل ووالديه وفي هذه الحالة بين هنريك وأبيه الذي يكرهه. وهناك أوقات تتحدث فيها ماريان بشكل مباشر للكاميرا وكأننا أيضًا نشاهد تصوير برجمان الذي يخلو من العاطفة لعائلة مضطربة. وبالنسبة للذين اعتادوا الحركة السريعة للفيلم الأمريكي، يبدو «سرباند» عديم الحركة. ومع ذلك فإن هناك ريتم أساسًا في

التدفق السردي دون تنوع (السرعة والبطء والتطويل والاختصار) الذي يميز الإنتاج التجاري النمطي. ورغم أنه قد يبدو بأن ليس هناك أحداث كثيرة في الفيلم، فإن هناك الكثير. ولكن ما يحدث إنما يحدث داخل الشخصيات التي يكشف عنها برجمان من خلال كلامهم وبالأخص من خلال نظراتهم. اعتقد أرسطو أن الحدث هو شخصية وفي الفيلم فإن الحدث والشخصية هما صورة مطلقة ويجب أن تدرس الوجوه لتصل إلى روح الشخصية.

بوليوود: وهو اصطلاح السينما الشعبية في بومباي في الهند وهي تمثل تراثها الشخصي الفريد، والمشاهد الموسيقية شائعة في أفلام بومباي. وهي تحدث أيضًا في دراما مثل"أرمان"٢٠٠٣، حيث تموت إحدى الشخصيات الأساسية التي هي إحدى تقاليد أفلام الأكشن الهوليوودية والجرائم المروعة في أفلام الجريمة. ويستخدم فيلم بوليوود النمطي أنواع حبكات معروفة من أفلام الغرب وبصرف النظر عن مشاهد الغناء والرقص، فهناك مثلث الحب: الأب القاسي، والحبيبان التعيسان، ومجموعة الأشرار الذين يندرجون من المجرمين إلى الفاسقين(٧) .

إذا كان فيلم ميرا نير «زفاف مونسون» ٢٠٠٢ تجاوبت معه الجماهير الأمريكية بشدة فإن ذلك لأن معظم الناس يستطيعون إلى حد كبير التجاوب مع المشاكل المتعلقة بالاستعداد للزفاف، فإن الزفاف المهدد هو حبكة مألوفة للنزاع، وشاهدناه فى فيلم «والد العروس» ١٩٥٠ و«زوج بتس» ١٩٩٠ فغالبًا ما تهرب العروس من أمام المذبح وهي على وشك أن تقول: «أنا أقبل»، وتندفع إلى حبيبها الحقيقي كما حدث في فيلم "حدث ذات ليلة" ١٩٣٤ أو أن تصرح العروس بأنها لا تستطيع أن تقول: أنا أقبل، لأنها تحب شخصًا آخر، وهي تتوقع أن يفهم العريس

(7) Sheila J. Nayar Illustrates How Bollywood Incorporated Plot Devices from Hollywood Movies in "Dreams Dharma, Mrs. Doubtfire", "Journal of Popular Film and Television 13" (Summer 2003): 73-82.

كما في فيلم «فتاة الغلاف» ١٩٤٤ أو أن تدرك العروس بأنها ما زالت تحب زوجها السابق الذى يكون قريبًا لحسن الحظ فتخترق الزفاف ـ ولكن إلى السابق وليس خطيبها فإن الضيوف لن يخيب أملهم كما فى فيلم "قصة فيلادلفيا" ١٩٧٠ ففى فيلم «زفاف مونسون» ليس لدينا الأم والأب الأمريكيين النمطيين اللذين على وشك تزويج ابنتيهما. فعلى غير الفيلم الأمريكي فإن «زفاف مونسون» يقدم زواجًا متفقًا عليه، ويشتمل على حالة خطأ جنسي ظل سرًا، فجأة يبزغ وسط الاستعدادات للزواج.

نجد في أي فيلم زفاف أمريكي أن اللغة الإنجليزية هي وسيلة الاتصال، وفي فيلم «زفاف مونسون» يعرف معظم الشخصيات اللغة الإنجليزية ولكن لا يتكلمون بها، فهم يختارون بين الإنجليزية والهندية والبنغالية. وفي الأفلام الأمريكية يكون الخوف الأكبر أن يحدث الزفاف والسماء تمطر، ففي فيلم "زواج بتس" يقطع هطول المطر الزفاف في خيمة بحيث يترك الضيوف بما فيهم الأب وابنته الحديثة العهد بالزواج بخيمة ويركضون في الوحل، والمطر في فيلم «زواج مونسون» هو رمز للتجديد والخصوبة، فهو لا يلطخ «اليوم المكتمل» الذي تريده العروس الأمريكية لزفافها. وبديلاً فإن المطر هو وسيلة طبيعية لجعل اليوم أكثر اكتمالاً بغسله ـ على الأقل وقتيًا ـ من المشاكل التي كانت من قبل.

سوف يبقى دائمًا الذين يرعون أفلام هوليوود بأسماء نجوم كبيرة الذين يقدمون التنوع لجمهورهم السينمائي بالأفلام المستقلة والأفلام العالمية وهؤلاء الذين يتجنبون توزيعات هوليوود بالمرة معتقدين أن الأفلام العالمية والمستقلة لها عمقها الكبير. هؤلاء في التقييم الأول والثالث يحددون ذهاب جمهورهم إلى السينما. فإن افضل الأفلام بصرف النظر عن أصلها يأخذنا فى رحلة إلى عالم لم نذهب إليه أبدًا. وباقتصار جمهور السينما على نوع معين من الأفلام يشابه قراءة نوع واحد من الأدب. فالسينما تحتضن تنوعًا مختلفًا من النصوص تستحق كلها بعض التأمل.

اختبار النص السينمائي:

قبل أن نبدأ في تشريح العناصر المختلفة التي تظهر في كل الأنماط السينمائية - بكونها روائية أو مستقلة أو عالمية - فلنتأمل بدايةً فيلم كلاسيكي لنرى كيفية نسج عناصره في نص واحد.

في بداية فيلم «ظل الشك» ١٩٤٣ لألفرد هيتشكوك، تظهر العناوين على خلفية لأزواج في ثياب من العصر الفيكتوري وهم يرقصون على موسيقى أوبريت فرانز ليهار «الأرملة المرحة». ولكن هناك شيء مضطرب في التوزيع الأوركسترالي غالبًا يكون كبيرًا وتقريبًا شدة اهتياج وكأن الراقصين فى عالم لا يمكن السيطرة عليه. بعد ذلك نرى جسرًا بعرض أحد الأنهار. وتستمر موسيقى الڤالس بشكل معروف ولكن غير متناغم بينما تتحرك الكاميرا في بان (تتحرك أفقيًا) من الشمال إلى اليمين بحيث تكشف عن رجلين على شاطئ النهر يصطادان السمك. وفيما عدا الموسيقى، فليس هناك شيء غير عادي بالنسبة للمشهد، إلى أن يقودنا مزج (تختفي لقطة في حين تظهر في نفس الوقت لقطة أخرى) إلى جزء آخر من شاطئ النهر حيث سيارة محطمة مهملة. ومن الواضح أننا لسنا فى جزء من أعلى المدينة (ظهر فيما بعد أنها فيلادلفيا) الذي اتضح عندما يأخذنا مزج آخر إلى جيرة قذرة حيث يلعب الأطفال كرة العصا أمام منزل حجراته للإيجار. ويأخذنا مزج آخر من واجهة المنزل إلى حجرة أحد السكان (جوزيف كوتن) - وهو رجل يرتدي حلة «مقلمة»، راقد في الفراش يدخن سيجاراً. بينما ما يشبه كمية من النقود موضوعة على إحدى الموائد مع مزيد من الفواتير المجعدة على الأرض توحي بعدم الاهتمام بالمال.

عندما تدخل صاحبة المنزل يتصدر الرجل الكادر بينما تبقى هي على الباب. وفي النهاية عندما تدخل الحجرة، تصبح اللقطة مضطربة - الرجل على ظهره بينما تقف المرأة. فالرجل حتى ولو كان يستريح فهو شخص ذو قوة غير عادية،

وتلومه صاحبة المنزل لكونه لا يهتم بحاله، وتخبره بأن هناك رجلين يبحثان عنه. ورغم أن الساكن يبدو غير مهتم بوجودهما، فإن وجودهما يثيره فقط. وقبل أن يغادر الحجرة يتناول كأسًا ويقذف بالكوب فيتحطم. وفجأة، نسمع بعض المقطوعات من «الأرملة المرحة» وكأنها مرتبطة به بشكل ما. ويغادر المنزل ويمر بالرجلين اللذين يستمران في تتبعه. وعندما يفلت الساكن منهما، يستخدم هيتشكوك لقطة عالية (لقطة من أعلى) مقللاً من حجم المطاردين إلى أن يصبحان نقطة بشرية بينما يقف الساكن أعلاهما مسرورًا لأنه خدعهم. وعندما يدرك أن لا أمان له في أن يبقى في مكانه، يرسل الساكن برقية إلى مسز جوزيف نيوتن في سانتا روزا بكاليفورنيا يخبرها بأنه قرر بأن يقوم بزيارة لها. تنتهي البرقية بجملة "قبلة لتشارلي الصغيرة من عمها شارلى" ولذلك يصبح أخيرًا للرجل اسمًا: العم شارلي الذي ابنة أخته لابد وأنها «تشارلى الصغيرة».

يتغير مكان الأحداث إلى سانتا روزا، الذي يصبح بشكل مرئي العكس الدقيق للجزء الكئيب من المدينة الذي شاهدناه، يختفي المنظر الرمادي المنعزل، فسانتا روز أكثر إشراقًا وألفة وأكثر جاذبية. والتقنية هي نفس التقنية: لقطة تمهيدية (ES وهى لقطة تحدد المكان) لسانتا روز، ومزج على الشارع الرئيسى، ثم إلى واجهة بيت على الطراز الفيكتورى، وفي النهاية لإحدى الغرف حيث امرأة شابة (تريزا رايت) راقدة في فراش فى الطابق العلوي، وقد ارتدت كامل ثيابها وغارقة في أفكارها، تمامًا مثل الساكن. تتوازى مشاهد فيلادلفيا وسانتا روز مع بعضها مع اللقطات التي تبرز المكان عندما تتحرك الكاميرا من العام إلى الخاص.

يدق جرس تليفون الدور الأرضى وتتحرك طفلة بحيوية ونشاط (نعلم فيما بعد أنها ابنة المرأة الشابة) وتجيب. فقد وصلت برقية لأمها تؤكد علاقة الساكن بعائلة سانتا روزا وهم آل نيوتن. وتبدي الشابة وهي تخبر أمها وأبيها رغبتها في أن يزورهم عمها شارلى، فهو «يستطيع أن يبعث الحيوية لديهم». اسمها الحقيقي شارلوت، ولكن بالنسبة لعائلتها فهي تشارلي. ولذلك فهناك اثنان باسم شارلي.

الخير والشر أو العكس وربما انعكاسات المرآة، وحتى الآن، فإن "تشارلي الصغيرة" لا تعرف أن عمها في طريقه إلى سانتا رزوا، فإن لديها الدافع لأن ترسل له برقية منها لأن يأتي، وعندما تعلم أنه أبرق بالفعل بأنه قادم فإنها تستشعر قربًا أعمق بالنسبة له.

وقبل أن يصل العم شارلي يتم استجوابه في جزء منفصل من القطار، ويوضح المخبر إلى اثنين من المهتمين بأنه في موقف سيء. هناك شيء ينذر بسوء بالنسبة للقطار وهو يدخل المحطة، فهو ينفث دخانًا حالك السواد حتى أنه يبدو وكأنه لا يخرج من القطار ولكن من مصدر جهنمي، قد نكون توقعنا مثل هذا المنظر في المشهد الافتتاحي الكئيب وليس في سانتا روزا المشرقة الهادئة، ومع ذلك فإن لسانتا روزا جانبها المظلم الذي قدمه العم شارلى لابنة أخته. وسرعان ما نعلم حقًا أن العم شارلي هو الجانب المظلم لابنة أخته، وتكتشف تدريجيًا أن عمها قاتل عتيد "قاتل الأرملة المرحة" الذى ينقض على النساء الثريات ويقتلهن من أجل مجوهراتهن. وفي آخر الأمر يعلم العم أن ابنة الأخت أصبحت مخادعة وتبدأ لعبة القط والفأر. ويتسارع الإيقاع البطيء في البداية مع أخبار وصول العم شارلي حيث يقدم لنا أسلوبًا سرديًا مختلفًا وعميقًا طوال الفيلم. وليس العم شارلي هو المريض المتظاهر في القطار، فهو يتغير بشكل كامل رغم أنه فيما بعد يقرر بألا تكون ابنة أخته. إنه يفضل أيضًا ألا توجد على الإطلاق.

وفي الوقت الذي يصل العم شارلي، يجعلنا هيتشكوك نرى جانبين في شارلي. نحن نعلم أن العم لديه سر غامض وإذا كانت ابنة الأخت هي نفسه الأخرى فإنها إما أن تكشف سره أو لديها جانب خاص بها.

الفصل الثاني
الجـرافـيك والصـوت

من بين القـرارات الـعديـدة التي يتم اتخـاذهـا قبل أو بـعـد الإنتـاج هـمـا زمن الـفيلم، وسـرعـة تقـدم الحـدث، ولـيس من المحك الـشـخـصي الـذي قـام بـهـذه القـرارات، فنحن غـالبًا لا نـعلم من هـو المسـئول عن صـورة معينـة أو سـطـر من الحوار. يسـمح بعض المخـرجين - وودي ألن وروبـرت ألـتمـان علـى سـبيل المثال - للممثلين بارتجال بعض المشاهـد. وقد اشترك كتاب سيناريو مختلفون في كتابة سينـاريو فيلم "كازابلانكا" (١٩٤٢) ولكن السطر النهائي: "لويز أظن أن هذه هي بداية صـداقة جميلة" لم يظهر في أي مسودة من المسودات. كان من إلهام المنتج هال واليس الذي قرر أيضًا أن الفيلم الذي كان (أصلاً بعنوان كل واحد يأتي إلى ريك) سوف يكون بعنوان "كازابلانكا".

كان فيكتور فليمنج في عناوين فيلم "ذهب مع الريح" (١٩٣٩) هو المخرج ولكن سام وود وجورج كيوكر عملا أيضًا في الفيلم. ومع ذلك، فإنه لا أحد من هذين المخرجين كان مسئولاً عن الحريق المؤثر لمشهد أتلانتا؛ إذ كان من عمل مهندسي الديكور أو المخرج الفني للفيلم وليم كاميرون منزي ولذلك فعندما نكتب عن الفيلم فإننا نستخدم اصطلاح صانع الفيلم Filmmaker، فمن الصعب غالبًا أن نعرف من المسئول عن أي تأثير. ورغم أن وليام وايلر معترف به كمخرج لفيلم "بن حور" (١٩٥٩)، فإن المشهد الذي يتذكره معظم المتفرجين هو مشهد سباق العربات الذي أخرجه بالفعل أندرو مورتن. وبالصدفة كان مورتن مسئولاً أيضًا عن مشهد دنكرك في فيلم آخر لوليام وايلر وهو فيلم "مسز فيفر" (١٩٤٢).

الجرافيك:

إن أي فيلم ما هو إلا نتيجة لعدد من القرارات قام بها أناس مختلفين، وتشمل هذه القرارات أين وكيف جرى استخدام الجرافيك ـ التحام الطبع والتصميم، ويمكن أن يظهر الجرافيك في الأفلام كشعارات وعناوين وأسماء فنيين أو حيثما يختار صانع الفيلم أن يوصل معلومات من خلال الكلمة المطبوعة.

الشعارات: LOGOS

يهدف كل فيلم إلى أن يبدأ وينتهي بصورة معينة، في الأفلام الأمريكية تظهر أول صورة بشكل عام على الشاشة هو شعار الاستوديو أو اسم الموزع.

والشعار هو العلامة التجارية، ورغم أن الاستوديوهات بالتأكيد قد تغيرت منذ العصر الذهبي لهوليوود في الثلاثينيات من القرن العشرين والأربعينيات، فإن شعارات استوديوهات مثل م. ج. ماير وإخوان وارنر وكولومبيا وبراماونت وفوكس للقرن العشرين ويونيفرسال قد تم تعديلها ولكنها لم تستبدل. مازالت الكرة الأرضية ليونيفرسال تدور في السماء، ولكنها لم تعد محاطة بطائرة كما كانت في أوائل الثلاثينيات، وليست مصنوعة من الزجاج كما كانت من عام ١٩٣٦– ١٩٤٦ .وسيدة كولومبيا بالشعلة لم تمس رغم أن الشعلة ازدادت توهجًا وقل حجم السيدة.

أعلن فلاديمير نابوكوف في كتابه "الأشياء المتنقلة" أن في محتوى كل كلمة تاريخها، ولو كان هذا صوابًا فقد نقول أيضًا أن في داخل كل شعار تاريخ الاستوديو. كان رواد السينما في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين يعرفون أنهم سوف يشاهدون فيلمًا جيدًا وذلك لمجموعة من الممثلين المشهورين في ذلك الوقت. كان م. ج. م. أكبر استوديو يزهو "بنجوم أكبر مما في السماء" وعندما أتى نسر الجمهورية على الشاشة أدركوا أنهم سوف يشاهدون سينما حرف ب لأن الجمهورية كانت معروفة «لصانعي البرامج» (على سبيل المثال أفلام الغرب لجين أوترى وروي روجرز) ـ وهي أفلام كانت مكملة للبروجرام في دور

العرض. ويجب على طلبة السينما أن يكونوا على الأقل على معرفة بالاستوديوهات أو موزعي الأفلام التي يشاهدونها.

ورغم أن صناع السينما ليس لأيديهم أي سيطرة على الشعارات، فغالبًا ما يحاولون أن تتكامل مع الفيلم، فهي ليست مجرد علامة تجارية.

في فيلم سبيلبرج «إنديانا جونز»، و «معبد المصير المحتوم» ١٩٨٤يبدأ بالجبل المغطى بالثلج لبراماونت الذي يظهر بشكل متزامن مع تيمة إنديانا جونز على شريط الصوت. إذن يُنبئ التحام (جبل براماونت بالموسيقى (تيمة إنديانا جونز) المعروفة بأن ما سيأتي هو فيلم براماونت وفيلم إنديانا جونز.

فيلم سكورسيزس «عصابات نيويورك» ٢٠٠٢ هو من توزيع إخوان وارنر، فيظهر شعار إخوان وارنر على الشاشة مصحوبًا بصوت «خروشة». بعد ذلك نرى لقطة كبيرة للغاية لعيني رجل. ينجلي صوت «الخروشة» عن منظر لموس يجريه رجل على خده. وما نلبث أن نعرف أن الرجل هو قائد فرقة موسيقية لمهاجرين أيرلنديين يستعد لمواجهة مواطنين من البروتوستانت الذين يتباهون بأنهم أمريكيو المولد، ويطالبون أن يترك المهاجرون النقاط الخمس عن مساحة من مانهاتن السفلى التي يدعون أنها ملكهم.

ويحدد فيلم "مولان روج" بأنه فيلم فوكس للقرن العشرين بطريقة غير عادية. فحيث يدور معظم الحدث في أحد الملاهي فى باريس الأسطورية بنفس الاسم في بداية القرن العشرين، فإننا نشاهد أولاً ستارة حمراء تفتح لتكشف عن شعار فوكس، وفيلم آخر من توزيع فوكس "نزولاً مع الحب" ٢٠٠٣ قام بفعلها بشكل مختلف. في عام ١٩٦٢ عادت السينما إلى الكوميديات الرومانسية وخاصة الستينيات، حيث قدمت السينما "حديث الوسادة" ١٩٦٠ لدوريس داي وروك هدسون الذي فتح الطريق. ومع ذلك فإن فيلم «نزولاً مع الحب» لم يبدأ بشعار فوكس للقرن العشرين الذي يعد أقوى وأكثر تأثيرًا من الطبعة الأولى ولكن بالشكل الذي شاهده جمهور السينما في الستينيات.

وفيلم "عالم المياه" ١٩٩٥من توزيع يونيفرسال ولكن انتمى الشعار بشكل مباشر إلى مكان أحداث الفيلم: في وقت في المستقبل سوف تغطي المياه الأرض كلها. وأول صورة ظهرت كانت الكرة الأرضية الزرقاء ليونيفرسال في السماء بلون أزرق أكثر قتامة، وتدريجيًا تبدأ الكرة الأرضية في السقوط من السماء ويملأ الشاشة اتساع اللون الأزرق حيث أحد المحيطات، بعد ذلك يأتي العنوان "عالم المياه" ولا يوجد أي اسم حتى نهاية الفيلم. فهل افتقد متفرج السينما إلى شيء إلى أن يصل إلى عنوان "عالم المياه" على الشاشة؟ فلا شيء فيما يتعلق بالحبكة، ولكن بالتأكيد شيء يتعلق بما يريده صانع الفيلم ليؤكد وضعًا باستخدام شعار الاستوديو أكثر من كونه مجرد علامة تجارية.

العناوين الأساسية ، الأسماء ، قبل الأسماء ، المشاهد واسماء النهاية:

إن السبب الأساسي الذي يجعلك تجلس عندما يبدأ الفيلم هو أنه من المستحيل أن تعرف بالضبط كيف سيبدأ. خذ على سبيل المثال العنوان الأساسي ـ عنوان الفيلم وعادةً بداية الأسماء. فإذا افتقدت العنوان الأساسي الذي يتضمن فقط اسم الفيلم والممثلين والأسماء الأخرى والمنتج والمخرج فإنه لم يضع منك أي شيء من الحبكة. ولكنك سوف تفتقد جزءًا معينًا من الفيلم ـ جزءًا يتم تنفيذه بشكل خيالي. فيمكن أن يكون العنوان الأساسي إبداعيًا ولماحًا. ففى فيلم بريستون ستيرجس "ليدي إيف" ١٩٤١حيث تقوم فيه بغش ورق اللعب وتصاحب عالم برمائيات فيظهر العنوان الأساسي على شكل ثعبان يسعى على الشاشة، وفي فيلم بيلي وايلدر "حكة السبع سنوات" ١٩٥٥ فإن العنوان الأساسي ـ الذي صممه سول باس المشهور بالعناوين الأساسية ـ يتكون من أسماء تبرز من عفريت العلبة. وكان عنوان الفيلم "عقدة نفسية" ـ الأساسي أيضًا ـ من تصميم سول باس وهنا كانت أسماء العاملين تظهر على الشاشة متقاطعة بشكل أفقي ورأسي، حيث يأتي اسم الممثل أولاً وتشطره الأسماء الأخرى. فالعنوان الأساسي يهيئ المتفرج لفيلم عن الشخصية المنقسمة نصفين مثل الفيلم الذى يدور فيه تقطيع الجسد وإسالة الدماء، والعنوان الأساسي في فيلم هيتشكوك «الدوامة» ١٩٥٨ الذي أبدعه جون ويتني وسول باس يعد الأكثر تأثيرًا في الفيلم كله، في البداية تنظر

إلينا عينان لامرأة من خلال غمامة تميل للاحمرار، تتحرك الكاميرا بعد ذلك إلى أسفل حيث فمها ثم تعود إلى عينيها. ويبدو العنوان "الدوامة" منبثقًا من إحدى عينيها. بعد ذلك تخرج حلزونيات مائلة للاحمرار وزرقاء مع اخضرار من العين، وبنهاية العنوان الرئيسي تختفي الحلزونيات وتزدوج على العين كلمات "إخراج ألفريد هيتشكوك"، فالعنوان الرئيسي لفيلم "الدوامة" ليس ببساطة عملاً فنيًا سريعًا ولكنه يتكامل مع الفيلم، حيث نجد فيه رجلاً استحوذت عليه امرأة تشبه حبه المفقود. وتخرج العلاقة بشكل حلزوني خارج السيطرة وتنتج عنها المأساة.

ويمكن أن يكون العنوان الأساسي تعليميًا. فإن فيلم "الجبهة" ١٩٧٠ يعالج أكثر الفترات عارًا في التاريخ الأمريكي (المطاردة المكارثية التي تأثر بها التليفزيون في أوائل الخمسينيات) يبدأ بمونتاج لقصاصات للحرب الكورية في الخمسينيات، وزواج مارلين مونرو من جو ديماجيو، والرئيس إيزنهاور وزوجته مامي مواثيل، وجوليوس روزنبرج (اللذان كان إعدامهما كجاسوسين سوفيتيين ما زال محل نقاش) ويقودهما البوليس مع مصاحبة أغنية سيناترا "شباب القلب".

رغم أن العنوان الرئيسي وظيفته في الأساس كبروجرام أو إعلان عن مسرحية فيمكن أيضًا أن يهيئ الجو العام للفيلم خاصة عند تنفيذه بشكل فني بموسيقى مناسبة، ويشبه افتقاد العنوان الرئيس مثل "عقدة نفسية" الذي صاحبه موسيقى برنارد هيرمان التصويرية المؤثرة الوصول إلى عرض لأوبرا فاجنر "أساتذة الغناء في نورمبرج" بعد المقدمة التي تعتبر قطعة موسيقية كبرى جديرة بمكانها. وافتقاد العنوان الرئيس لفيلم مارتن سكورسيزس "عهد البراءة" ١٩٩٣ الذى صممه سول وإيلين باس ويتكون من زهور تتفتح للشمس هو فقدان لعنوان رائع وموحي. فالعنوان الرئيس لا ينطوي فقط على وجود متميز، ولكن مثل طريقة استخدام الأزهار للزينة والتعبير عن الحب.

في بعض الأحيان يتخلى الفيلم عن التصميم الجرافيكي، ويبدأ على الفور بجزء العناوين حيث تتكامل فيه العناوين مع الحدث الرئيس. يبدأ فيلم "الفصول

الأربعة" ١٩٨١بجزء العناوين حيث يلتقط زوجان في سيارتهما زوجين آخرين. تأتي العناوين خلال المشهد وبعد انتهاء المشهد وظهور آخر العناوين نجد أمامنا ثلاثة أزواج حيث تقوم رحلتهم ببناء الحبكة.

يصور فيلم "الساعات" ٢٠٠٢ يومًا واحدًا في حياة ثلاث نسوة - واحدة شخصية تاريخية والاثنتان الأخريان شخصيتان خياليتان - وأعمارهن مختلفة. فالشخصية التاريخية هي الكاتبة فرجينيا وولف في عام ١٩٢٣والثانية زوجة في لوس أنجيلوس عام ١٩٥١والثالثة في عام ٢٠٠٢ في نيويورك وتعمل في تحرير الكتب. يبدأ جزء العناوين بتقديم يصور انتحار فرجينيا وولف ١٩٤١حيث يظهر بعده العنوان "الساعات" على الشاشة ويتتابع المزيد من العناوين، بينما ينتقل المشهد إلى لوس أنجيلوس عام ١٩٥١ ثم يعود إلى عام ١٩٢٣وإلى عام ٢٠٠٢. ويتصادف العنوان الأخير مع نهاية المشهد حيث تستيقظ نل في يوم سوف يغير حياتها جذريًا. وبفقد مشهد العناوين فإننا نفتقد الطريقة الصريحة التي تتكامل بها حياة النسوة الثلاث بشكل جيد، وكأنها تكشف عنها في نفس الوقت وليس في سنوات مختلفة.

وفي بعض الأحيان يتضمن جزء العناوين صورة أو شيئًا يتخذ معنى أكبر في مجرى الفيلم. مثل عناوين فيلم فورست جامب ١٩٩٤ (التي ما إن تبدأ تطير ريشة عبر الهواء وفي النهاية تستقر على حذاء (توم هانكس) الأيسر. ويلتقط فورست الريشة ويضعها في كتاب أطفال كان يقرأ فيه. فإن أي شخص لا يكون حاضرًا خلال المشهد لن يقدر النهاية التي يعيد فيها فورست فتح الكتاب ويطلق الريشة التي تعود إلى السماء التي سقطت منه أصلاً. وترمز الريشة إلى الترابط بين الفرصة والقدر وهو أحد تيمات الفيلم.

وأحيانًا يبدأ الفيلم بهدوء بمشهد قبل العناوين - كنوع من التقديم قبل العناوين، في هذا النوع من المشاهد لا يظهر عنوان الفيلم إلا بعد أن ينتهي المشهد - إذا كانت مثل هذه التقنية تبدو مثل وسيلة تحايل تذكر أن الفيلم هو شكل فني ولكنه أيضًا تجارة. وتقوم هوليوود بعمل التجارب التجارية بطرق

مختلفة من أجل جذب الجمهور. والتنوع هو إحدى طرق جذب الجمهور وذلك بتصميم الشعار المضبوط للعنوان الأساسي للفيلم وتقديم اللامتوقع.

وبالضبط لم يكن أول من قام بتغيير التصميم معروفًا ولكن مؤرخي السينما نسبوه إلى لويس مايلستون الذي أخرج فيلم "رجال وفئران" ١٩٣٩ عن رواية جون شتاينبك. يبدأ الفيلم بدون "لوجو" أو عنوان ولكن برجلين هاربين من بعض رجال الأمن، ويستطيع الرجلان القفز في قطار شحن ويزحفان إلى عربة مفتوحة مع بقية ركاب القطار الذين يبحثون عن عمل خلال فترة الكساد العظيم، ويدفع أحدهما الباب فيغلقه، فتظهر بعض أبيات قصيدة روبرت بيرنز "إلى فأر" التي ألهمت العنوان وكأنها نقشت على الباب. وجملة البداية "عن الفئران والرجال" ما تلبث أن تتوهج وتصبح العنوان، وتتوالى بقية العناوين.

قد يختار صانع الفيلم مشهدًا قبل العناوين ليجعل الجمهور يخمن حقيقة الشخصيات أو طبيعة الحادث المحوري الذى يجري معالجته دراميًا فيما بعد. وفى فيلم "مكالمة تليفونية من غريب" ١٩٢٥ بعد "لوجو" فوكس للقرن العشرين فإنه يبدأ بخروج رجل مندفعًا من بيته في المطر ويدخل إلى سيارة أجرة تنتظر. ويصيح الرجل في السائق: أسرع إلى المطار، ثم تظهر العناوين، ويصبح الرجل أحد الشخصيات الأساسية وتدور الحبكة حول الطيران في عاصفة ممطرة. ويبدأ فيلم "نزهة" (١٩٥٥) بلوجو" كولومبيا السيدة ذات الشعلة. ومع ذلك فإن العنوان لا يظهر حتى نشاهد رجلاً يسقط من عربة شحن. ويبدو أنه جراف ولا تظهر العناوين على الشاشة إلا بعد أن يغسل نفسه في صهريج مياه قريب. يصبح الرجل هال (وليام هولدن) شخصية محورية. وفي مشهد قبل العناوين في فيلم «خداع» (١٩٧٥)، تلقي الأمواج على الشاطئ بجثة ونتوقع أن نتعرف على شخصية الجثة وفي النهاية نعرف.

وهناك سبب آخر لاختيار مشهد ما قبل العناوين، وهو الإمساك بتلابيب المتفرج على أمل السيطرة عليه طوال العرض. ولذلك فإن بعض صناع الأفلام يحاولون بشكل متعمد جذب المتفرج إلى الحدث منذ البداية. بعد "لوجو" كولومبيا يبدأ فيلم "كارت بوستال من الأفضل (١٩٩٠) بدون عنوان أو أسماء. ويبدو أن

المكان هو بلدة في أمريكا اللاتينية حيث تتوقف سائحة في الجمارك، ثم يحضرونها في أحد أقسام البوليس حيث تعامل بوحشية، ويصاب المتفرج بصدمة من هذه المعاملة، ولكنه ما يلبث أن يكتشف أن السائحة ما هي إلا ممثلة، وأن ضربها هو مجرد مشهد في فيلم يجرى تصويره. وحالما ينتهي المشهد تظهر العناوين، ويبدأ فيلم "كارت بوستال من الأفضل" الذي يعالج دراميًا العلاقة الصعبة بين الممثلة في المشهد قبل العناوين وأمها المشهورة.

تبدأ بعض الأفلام دون عناوين أو مشهد قبل العناوين. وأي أحد لم يشاهد فيلم "الماتريكس" (١٩٩٩) ولم يكن على علم بالحبكة يعتبر سيئ الحظ إذا ما قرر أن يشاهد التكملة "الماتريكس مرة أخرى" ٢٠٠٣، على الفور بعد "لوجو" إخوان وارنر يظهر العنوان ويبدأ الفيلم دون عناوين وأكثر من ذلك أهمية، دون أي نوع من التقديم. يبدأ فيلم البستاني الدائم ٢٠٠٥ بلوجو فوكس فيتشرز يتبعه أسماء شركات الإنتاج، ويبدأ الفيلم حتى بدون ظهور العنوان. وفي فيلم سايلس "مدينة الشمس المشرقة" (٢٠٠٢) نشاهد بداية أكثر قوة، بعد اسم الموزع أفلام سوني الكلاسيكية نرى صبيًا يشعل النار فيما يشبه الطوف ويتم شرح عمله في النهاية ولكن ليس هناك عنوان أو أسماء حتى النهاية. لا يمكن أن تتهم جون سايلس بكسر القواعد لأنه ليس هناك قواعد ولكن فقط تقاليد.

إذا فقد المشاهدون معلومات مهمة عند الوصول بعد بداية الفيلم فإنهم قد يفقدون أيضًا عناصرًا ذات معنى مهم، وعند الانصراف قبل نهاية الفيلم الرسمية. في الفترة ١٩٣٠ - ١٩٥٠ كانت تتكون أسماء النهاية من ممثلي الشخصيات فقط. وفي حين أن هناك من يرى أن أسماء النهاية أطول من الفيلم نفسه ويسخر من أسماء العمال مثل "حامل قضيب الميكروفون" و"أفضل عامل"، إلا أن أسماء النهاية تعرض تعقيد صناعة الفيلم السينمائى المعاصرة وتبرهن تمامًا بأن الفيلم هو فن تعاوني، حيث عامل الصوت فيه و(أسطى الكهرباء) وأمهر العمال (المساعد الأول لعامل الصوت) وبقية العمال كلهم من بين المعاونين.

وحيث إن أسماء النهاية يقوم بإعدادها القسم القانوني في الاستوديو ويجب أن تأخذ شكلاً محددًا؛ فهم لا يهتمون بقرارات صانع الفيلم. ومع ذلك، فقد تعلم

صانعو الأفلام أن يستخدموا أسماء النهاية لصالح الفيلم، بحيث أن تكون بداية لمغادرة دار العرض. ويمكن توظيف أسماء النهاية بالطرق الآتية:

كمصدر إعلامي أو تعليمي: يعتبر فيلم «الجبهة» تصويرًا دقيقًا للقائمة السوداء في الخمسينيات. فإن أسماء النهاية ليست فقط قائمة الممثلين والمخرج والكاتب، ولكن أيضًا لتحديد هؤلاء المشاركين الذين وضعوا في القائمة السوداء – الممثلين هرتشل برناردي، زيرو موستل وليود جف وكاتب السيناريو والتر برنشتاين والمخرج مارتن ريت. وحيث إن فيلم "شابلن" (١٩٩٢) يعتمد على حقيقة، فإن أسماء النهاية تتكون من لقطات للممثلين الأساسيين مع تقرير موجز لما حدث للشخصيات التاريخية التي رسموها. وأسماء النهاية في فيلم "رصاص مدوى فى برونكس" (١٩٩٦) تعرض للجمهور المخاطر التى يواجهها الممثلون عندما يقومون بأدوارهم دون بدلاء، وهي اللقطات التي جرى تصويرها ولم تستخدم أو اللقطات التي ألغيت من الفيلم والتي تعرض لممثل الفنون العسكرية جاكي كلان وهو يواجه الأخطار الجسيمة أثناء عمل الفيلم.

كمقطوعة موسيقية ختامية: تناسقت أسماء النهاية في فيلم وودي ألن "أيام الراديو" (١٩٩٧) الذي تدور أحداثه فى عام ١٩٤١ مع موسيقى الأربعينيات وبذلك أتاحت حالة من الحنين والتريث لسماعها. وخلال أسماء النهاية في فيلم مارتن سكورسيزس «الرفاق الطيبين» (١٩٩٠) نسمع الأغنية الشعبية "طريقي" موحيًا بأن السارق الذي كان يطمح منذ طفولته ليكون أحد رجال العصابات ليس لديه أي ندم على حرفته ـ وهؤلاء الذين قاموا وغادروا أثناء ظهور أسماء النهاية لفيلم "كارت بوستال من الأفضل" افتقدوا فرصة سماع ميريل ستريب التي هي معروفة فى المقام الأول بأنها ممثلة درامية وهي تغني بشكل كامل ومتواصل أغنية "إني راحلة".

أسماء الختام: إن فيلم «برنسيلا ملكة الصحراء» (١٩٩٤) الذى يحكي مغامرات ثلاث ملكات يتجولن للصيد في ربوع أستراليا، لا نجد فى نهايته أسماء جديرة بالمتابعة ولكن مشهدًا إضافيًا وتتوالى أسماء النهاية وكأن أحد الممثلين يقول بصوت مطابق للشفاة: "أنقذوا الأفضل من أجل البقاء". وعندما تنتهي

الأسماء يأتي مشهد قصير على الشاشة لا يضيف للقصة، ولكنه لمسة ظريفة لا تتجاوز نفسها. وفي بداية الفيلم يطلق الثلاثي طائرًا من الجوارح مصنوع من الورق المقوى القرمزي اللون في السماء. ومع ما يسمى أسماء الختام يستقر الطائر على مكان ما في اليابان، مثيرًا فضول أهل المكان الذين اكتشفوه.

إذا ما غادرت قبل أسماء النهاية لآخر فيلم لروبرت ألتمان "رفيق بيت البراري" (٢٠٠٦) فإنك تفتقد خلاصة الفيلم الحقيقية، ففي الفيلم الذى يعالج آخر عرض طويل في الراديو تظهر امرأة غامضة ترتدي معطفًا عليه رسومات متقاطعة - وينبئ حضورها بموت شخص ما. وفي النهاية يحضر أفراد فرقة الممثلين عشاء من أجل القيام بوداع إحدى الرحلات، وتدخل امرأة وتقترب من مائدتهم، وبينما هي تقترب تتحول الشاشة إلى اللون الأبيض، وحيث إنها ملاك الموت، فهل يعني ظهورها بأنه لن يكون هناك رحلة وداع؟ أي أن الممثلات سوف يلقين حتفهن خلال أو قبل الرحلة؟ وأثناء ظهور أسماء النهاية تقوم الشخصيات بأداء نسخة حيوية لأغنية "للوداع الجميل وداعًا وهي ترنيمة مسيحية عن اللقاء فى الآخرة (في الوداع الجميل الوداع / سوف نلتقي على الشاطئ الجميل). هل هذه فقرة من رحلة الوداع التى جئن من أجلها؟ أم أن الشخصيات تقمن بغنائها في الحياة الأخرى «الشاطيء الجميل» نفسه؟

تشبه أسماء النهاية نزول الستار فيما عدا أن الممثلين في المسرح - وليس العاملين - يتلقون التحيات، وفي الفيلم ينال كل واحد التحية. ولا يغادر زبون المسرح الجاد خلال نزول الستار، ولا يجب على زبون السينما أن يغادر خلال المعادلة السينمائية لذلك. قد يجادل أحدهم بأن نزول الستار أكثر من مرة هو شيء عرضي بالنسبة للحبكة. أي أن ذلك قد يكون حقيقيًا ولكنه ليس عرضيًا بالنسبة للفيلم الذي يظهرون فيه. إن عملية صنع أحد الأفلام تستلزم عدة قرارات، فقد يختار صانع الفيلم أن يبدأ بالعنوان الرئيس الذي لا يتكون سوى من كلمات على خلفية بيضاء هي العنوان الرئيس الواضح الذي يوحي بالحدث أو يتضمن جزءًا منه - أو بلا عنوان على الإطلاق قد ترضى أسماء النهاية المتطلبات القانونية أو قد تضيف إلى الحبكة. لا يهم كيف يبدأ الفيلم وينتهي؛ فيجب

مشاهدته المشاهدة الكاملة. إن افتقاد العناوين والأسماء هو افتقاد جزء من النص.

عناوين البداية وعناوين النهاية:

هناك عناوين أخرى غير العناوين الرئيسية. فالعنوان ببساطة يطبع شيئًا يظهر في الفيلم. غالبًا بعد العنوان الرئيسي هناك عنوان البداية الذي يمكن توظيفه كالآتي:

تحديد المكان والزمان: "شنجهاي" (١٩٣٥) هو عنوان البداية في فيلم "إنديانا جونز معبد المصير المحتوم"، و"بوستون منذ سنوات" هو بداية فيلم مارتين سكورسيزس "الراحل" (٢٠٠٦)، وعنوان البداية لفيلم "عقدة نفسية" ـ فيونكس أريزونا الجمعة الحادي عشر من ديسمبر ، الساعة الثالثة واثنتان وأربعون دقيقة مساءً. فهو ليس فقط محددًا، ولكنه يكشف أيضًا أن ماريون كرين (جانيت لى) تنعم باستراحة طويلة بشكل غير عادي في وقتها المخصص للغداء، وذلك لمقابلة عشيقها في فندق سيىء السمعة دون أن تعي أن الحادي عشر من ديسمبر سوف يكون يومها الأخير في العمل. فعنوان البداية لفيلم "عقدة نفسية" الذي أعيد إنتاجه (١٩٩٨) الذي أخرجه جص فان سانت يحدد حتى السنة «الجمعة ١١ ديسمبر ١٩٩٨».

تأكيد طبيعة التأليف للفيلم: «هذا الفيلم عن قصة حقيقية» (الرفاق الطيبون) أو استلهام لقصة حقيقية (فيلم ستيفن سبيلبرج "امسكني إذا استطعت" (٢٠٠٢) الذي اعتمد على السيرة الذاتية لانحراف الفنان أباجنيل).

مقدمة تشرح حادثة لا يكون الجمهور ملمًا بها: بالرغم من أن رواد السينما خلال فترة الحرب العالمية الثانية كانوا يعرفون تاريخ الصراع فقد لا يعرف الجيل اللاحق؛ ولذلك ففي فيلم ستيفن سبيلبرج "امبراطورية الشمس" (١٩٨٧) فإن العنوان الأول يشرح معنى ٧ ديسمبر ١٩٤١ وبشكل أكثر أهمية ماذا يعني العدوان الياباني على المواطنين البريطانيين الذين يعيشون في شنجهاي، ويحتوي تقديم فيلم "غرام شيكسبير" (١٩٩٨) ثلاثة عناوين تشرح حالة المسرح الإنجليزي في أواخر القرن السادس عشر.

عبارة مقتبسة (مقتطف أدبى) أو فقرة مقتبسة: عندما كان إخوان وارنر على وشك توزيع فيلم "قيصر الصغير" (١٩٣٠) وهو أول أفلام الجريمة الكبيرة فى الفترة الثانية، توقع الاستوديو حركة رجعية من جماعات قد تدعي بأن الفيلم يمجد المجرمين، وبتوقع مثل هذا النقد (الذي حدث بالفعل)؛ أضاف الاستوديو عنوانًا افتتاحيًا بفقرة من القديس ماثيو : "لكل من يتلقون الكلمة سوف يهلكون بالسيف". وفقرة جورج سانتيانا: "هؤلاء الذين لا يتذكرون الماضى عليهم أن يعيدوه إلى الحياة" وهي موجهة إلى لاكومب ولوسيان (١٩٧٤) وهى تعرض كيف جعله عدم مبالاة الصبي الفرنسي رهينًا للنازي. والعنوان الافتتاحي لفيلم "كينج كونج" (١٩٣٧) ونظر الوحش إلى وجه الجميلة، وللروعة فضلت يده الطريق للقتل، ومن هذا اليوم إلى ما بعده كان أشبه بالميت ـ مثل عربي ـ يدعونا إلى النظر إلى الفيلم في إطار المثل واعتبار "كينج كونج" كنسخة من الجميلة والوحش.

الاستنكار: لأن فيلم "العدو الشعبي" (١٩٣١) كان أكثر عنفًا من فيلم "قيصر الصغير" أضاف إخوان وارنر استنكارًا يقول بأن الفيلم يقصد به "التصوير الأمين لبيئة موجودة في أيامنا هذه في حالة معينة للمجتمع، وليس لتمجيد السفاح أو المجرم". وفيلم "هينيس" (١٩٧٥) الذي يعالج محاولة نسف أبنية البرلمان في حي فوكس داي ويتعاون مع جريدة إخبارية للعائلة الملكية. ويتضمن العنوان الافتتاحي "اقتطف الفيلم بعض اللقطات من إحدى الجرائد السينمائية للملكة بمناسبة افتتاح برلمان الدولة وعند التصوير لم يكن يقصد استخدامه في فيلم روائي". وبشكل مشابه، قام فيلم مارتن سكورسيزس "الإغراء الأخير للمسيح" (١٩٩٨) بالتوضيح بأن الفيلم مقتبس من رواية وليس تقريرًا تاريخيًا عن حياة المسيح.

ويمكن أن يكون العنوان الافتتاحي ثابتًا كما في فيلم "امبراطورية الشمس" ويمكن أيضًا أن يتحرك إلى أعلى أو إلى أسفل الشاشة وتعرف هذه الحالة بالعنوان الدائر أو الساحف ببطء، كانت العناوين الدوارة شائعة في مسلسلات الثلاثينيات والأربعينيات. وللعودة إلى هذه الفترة اختار جورج لوكاس عنوانًا دوارًا لفيلم "حروب الكواكب" (١٩٧٧)، ويعتبر الآن أحد أشهر الأمثلة للعنوان الدوار

وغالبًا ما يجري تقليده. ويمكن كذلك استخدام العنوان الدوار كتمهيد أو مقدمة، ويمكن توظيف عنوان النهاية كخاتمة. وعنوان النهاية مفيد بشكل خاص كوسيلة لإخبار الجمهور بمصير الشخصيات خاصةً إذا كان امتداد الحدث يفسد الذروة ويقضي على الحالة النفسية التي كان من المفروض أن يخلقها، أو لمزيد من وجهة النظر البراجماتية، أو يكلف الفيلم أكثر مما في الميزانية. وفي نهاية فيلم هيتشكوك "الرجل الخطأ" (١٩٥٧) المأخوذ عن واقعة حقيقية لزوجة موسيقار تصبح مختلة السلوك بعد اتهام زوجها كذبًا بالسرقة وسجنه، يخبرنا عنوان النهاية بأنها قد شفيت أخيرًا وتعيش في فلوريدا. والعنوان مثل للحقيقة العارية وليس أكثر، وعندما تظهر على الشاشة يكون لها تأثير القضية التي يتم "إغلاقها". ولو أن هيتشكوك جعلنا نرى الزوجة تنعم بشمس فلوريدا لقضى على الحالة الكئيبة للفيلم. فالعنوان الذي اختاره لا يوفر لنهاية سعيدة أو انتصار الرجل الخطأ، رغم أنه أصبح حرًا.

يدور فيلم "ظهر يوم ملعون" (١٩٧٥) عن طبيب بيطري فيتنامي (آل باتشينو) معه طفلان ويعطل بنك بروكلين عن تمويل عملية جراحية لتحويل الجنس لزوجته الثانية - رجل تزوجه في حفل زفاف بشكل كامل بوجود كاهن واشبينات للعروس - ينتهي الفيلم فى مهبط طائرات وإقلاعها في مطار كيندي، على بعد أقدام قليلة من طائرة جامبو طلبها الطبيب البيطري ليطير بها إلى الجزائر، ثم تظهر ثلاثة عناوين على الشاشة دون نفخ أي بوق، وكأنهم كمن طبعهم شخص ما مهتم فقط بدقة النسخة. وليس بما تحتويه، يقضي الطبيب البيطري حكمًا بعشرين عامًا في السجن. تعيش زوجته الأولى في رغد، تصبح زوجته الثانية امرأة وتعيش في نيويورك.

يعالج فيلم "كابوت" الظروف التي أدت إلى رواية ترومان كابوت "التسجيلية" إلى فيلم "مع سبق الإصرار" (١٩٦٧) عن جريمة قتل عائلة كلاتر عام ١٩٥٩ على يد مسجونين سابقين هما بيري سميث وريتشارد هيكوك، تخبرنا أسماء النهاية أن: (١) مع سبق الإصرار" جعل من كابوت أكثر الكتاب شهرة في أمريكا، (٢) لم ينه أي رواية أخرى، (٣) اختار مرثيته "فلتذرف المزيد من الدمع على المصلين

الذين تجاوبوا والذين لم يتجاوبوا، (٤) مات نتيجة مشاكل إدمان الخمر في عام ١٩٨٤.

في فيلم صامويل فولر "ممر الصدمات" (١٩٦٣) عناوين البداية والنهاية متماثلة: "الذين ترغب الآلهة في تدميرهم يتظاهرون في البداية بالجنون" فالفقرة ذات المعنيين مناسبة لفيلم عن مخبر طموح يتظاهر بالجنون من أجل أن يحل لغز جريمة وينتهي بأن يصاب فعلاً بالجنون. والعنوان الأخير لفيلم مارتن سكورسيزس "كوندن" (١٩٩٧) وهو فيلم بحث جاء عن الدلاي لاما الرابع عشر يتحرك بشكل خاص: "لم يعد الدلاي لاما إلى التبت بعد، إنه يأمل أن يقوم بالرحلة في يوم من الأيام". ينتهي فيلم "كوندن" فى عام ١٩٥٩ والدلاي لاما لا يستطيع أن يقبل التبت أن تكون تحت سيطرة الشيوعيين الصينيين ويذهب إلى المنفى في الهند.

تجامل عناوين البداية والنهاية بعضها بعضًا فى الفيلم الصيني "في حالة تسمح بالحب" (٢٠٠١) للمخرج وونج كار. في البداية نقرأ الآتي: "إنها لحظة قلقة. هونج كونج" (١٩٦٢). القلق ليس فقط للشخصيات (رجل وامرأة يكتشفان أن زوجته وزوجها على علاقة ببعضهما بعضا) ولكن أيضًا المخرج الذي يرغب أن يثير ويعلو بالنموذج الهوليوودى لهذا النوع من الأفلام. يريدنا وونج كاروي أن نفكر في أفلام فترة الخمسينيات والستينيات (على سبيل المثال غرام سبتمبر ١٩٥٠ ـ لا شيء أروع من الحب ١٩٥٥ ـ كان صيفي أنا ١٩٥٩ ـ غرباء عندما نلتقي ١٩٦٠، حيث تحول الزنا بشكل رائع إلى عاطفة كبيرة من خلال أماكن خلابة وتصوير مبهر وموسيقى رومانسية. ومع هذا، فإن عنوان النهاية يوضح لنا أن عام ٢٠٠٠ ليس هو عام ١٩٦٢، ليست هونج كونج هي هوليوود وأن لدى هونج كاروي معرفة عميقة بالأفلام الأمريكية، وكذلك له أسلوب خاص به: "مرت هذه الفترة، لم يعد أى شيء ينتمي إليها مرة أخرى.

العناوين الداخلية:

استفاد الفيلم الصامت استفادة عظيمة من العناوين الداخلية ـ طبع مواد ظهرت على الشاشة على فترات خلال عرض الفيلم ـ كان العنوان الداخلي أحد

الطرق التى أضافها صانع الفيلم الصامت لمساعدة السرد أو لتوضيح الحدث، وهو أيضًا وسيلة تذكير لاعتماد الفيلم حينئذ على الكلمة المطبوعة. استخدم د. و. جريفيث العناوين الداخلية لأغراض مختلفة، ليس فقط لإحلالها بدلاً من الحوار والتعريف بالشخصيات. استخدمها: (١) للتأكيد على دقة مكان معين: "صورة تاريخية طبق الأصل لمسرح فورد كما كان في تلك الليلة بنفس الحجم والتفاصيل مع الأحداث المسجلة بعد نيقولاي وهاي في "لنكولن" ، «تاريخ». ويقدم مشهد الاغتيال في فيلم «مولد أمة»(٢) ليعلق على الحدث أو اللعب على عواطف الجمهور، العنوان الداخلي «الموت»، تمنح ابتسامتها الصغيرة الأخيرة لعالم قاس" يصاحب موت البطلة في فيلم "أعواد الأزهار المتكسرة" (١٩١٩) (٣) لتحديد مصطلحات قد لا يعرفها الجمهور : القديس والمجلس الأعلى اليهودي فى فيلم «التعصب» (١٩١٦) (٤) للكشف عن أفكار الشخصيات: فالعنوان الداخلي «الإلهام» يظهر بعد أن يرى بن كاميرون بعض الأطفال البيض وهم يخيفون أطفالاً سود بملاءة وذلك في فيلم «مولد أمة» ... فإن "الإلهام" هو استخدام ملاءات السرير من أجل عمل أثواب لعصبة الصليب المحترق. تعامل جريفيث مع العناوين الداخلية لصور تتكامل مع الفيلم بحيث تبدو جزءًا من القصة.

يعرض فيلم "امرأة العلاقات" (١٩٢٨) كيف يستخدم صناع السينما الصامتة حروف الربط خاصةً الشرطة لاقتراح طريقة نطق السطور:

تحطمت أعصابي تمامًا ـ إنني سأخرج ـ مكان ما ـ لم أقصد أن آتي إلى هنا ـ بدأت قيادة السيارات ـ لم يجب على الرجل ـ كان دافيد سعيداً مثلي ـ هل تسير على منوال حياته؟ مات دافيد ـ من أجل اللياقة.

لم تنته العناوين الداخلية باختراع الصوت، استخدمها مارتن سكورسيزس في فيلم «الثور الهائج» (١٩٨٠) وفيلم "الرفاق الطيبين" وكلاهما عن قصة حقيقية للتأكيد على معنى حق التأليف. وكل مشهد في «الثور الهائج» هو فلاش باك ويتم تقديمه بعنوان داخلي نيويورك" ١٩٦٤ ـ البرونكس" ١٩٤١ ـ لاموتا والعكس

روبنسون" ١٩٤٣. ويفعل سكورسيزس نفس الشيء في "الرفاق الطيبين" بروكلين" ١٩٥٣ ، ١١ يونيو ١٩٧٠ "،" مطار أيدوايلد أغسطس ١٩٦٣.

اختار وودي ألن - بطريقة جيدة - أن يستخدم العناوين الداخلية في فيلم "حنا وأخواتها" (١٩٨٦)؛ لأنه بالإضافة إلى كونه ممثلاً ومخرجًا وكاتب سيناريو، فهو أيضًا كاتب مسرحي وكاتب قصة قصيرة، وقصص ألن غالبًا ما تكون موجزة، وفيلم "حنا وأخواتها" ما هو إلا قصصًا موجزة عن ثلاث شقيقات. ولذلك يجعل ألن من الفيلم شرائحًا ويقدم كل قصة بعنوان داخلي يمكن أن يكون (١) سطر من الحوار متكرر في الفصل (العنوان الداخلي الافتتاحي، "يا إلهي إنها جميلة" ويكون أيضًا أول سطر من الحوار يتم نطقه خارج الشاشة). (٢) تقديم الشخصية (الشخص المصاب بمرض الوسواس" وهو أحد ملامح وودي ألن). (٣) عنوان قصة موجزة ("جهنم" هو العنوان الداخلي للحكاية التي يظن فيها ألن أنه مصاب بسرطان في المخ) و (٤) مقتطف الحقيقة المطلقة بالنسبة للإنسان أن الحياة لا معنى لها - تولستوى). وباستخدام العناوين الداخلية بطرق مختلفة لا يتحيز ألن للتقاليد الموقرة للعناوين الداخلية فقط ولكن أيضًا بالكلمة المكتوبة.

كان فيليب كوفمان كاتبًا للسيناريو وأيضًا مخرجًا لفيلم «خفة الحياة التي لا تطاق» (١٩٨٨)، وقصد بوضوح أن تؤدي العناوين غرضًا. يبدأ الفيلم مثل حكاية خيالية. العنوان الداخلي «في براغ ١٩٨٦ عاش هناك طبيب شاب يدعى توماس» ويتبعه مشهد لتوماس في موقف خيالي، يمارس الجنس مع ممرضة. العنوان الداخلي الثاني «ولكن المرأة التي فهمته على نحو أفضل كانت سابينا» ويتبعه مشهد ممارسة جنس آخر، وهذه المرة بين توماس وسابينا. وبعد العنوان الداخلي الثالث «تم إرسال توماس إلى مدينة صحية لإجراء عملية جراحية» يتحول الفيلم إلى فيلم جاد كما يتوقع المرء من فيلم عن الغزو السوفيتي لتشيكوسلوفاكيا السابقة فى عام ١٩٦٨ . وتتعارض العناوين الداخلية بتضميناتها مع مشاهد الجنس التي تليها. وما أن تنتهي العناوين الداخلية حتى يستمر الجنس ولكن في إطار تاريخي وليس فى إطار قصصي.

العناوين المساعدة:

تشترك العناوين المساعدة مع العناوين الداخلية في إحدى الوظائف الهامة: نقل الحوار. بالرغم من أن العناوين المساعدة - التي تظهر فيها الترجمة في أسفل الشاشة - شائعة في الأفلام العالمية التي تعرض في الولايات المتحدة، فإنها تستخدم في الأفلام الأمريكية التي تحتوي على مشاهد تتطلب من الشخصيات أن تتحدث بلغة غير الإنجليزية. ويفضل صناع الأفلام بالنسبة لهذه المشاهد أن تستخدم الشخصيات اللغة القومية وليس اللهجة المشابهة التي توحي بجنسياتهم - وكانت هذه مشكلة حتى عام ١٩٧٠، وكان فيلم «تورا .. تورا» (١٩٧٠) مختلفًا بين الأفلام عن الحرب العالمية الثانية لأنه كان من الواضح أول إنتاج لهوليوود تكلم فيه اليابانيون بلغتهم مع عناوين مساعدة للترجمة، ومنذ ذلك أصبح من المعتاد استخدام عناوين مساعدة عند النطق بلغة أجنبية - الروسية في فيلم «الفجر الأحمر» ١٩٨٤- الصقلية في فيلم "الأب الروحي جـ١١٩٧٤ الفرنسية في فيلم «آخر الماهوكبين» (١٩٩٢) - السيركسية في فيلم "رقصات مع الذئاب" (١٩٩٠) الهندية في فيلم "زفاف مونسون" (٢٠٠١)، وعندما تستخدم شخصية لا تسمع لغة الإشارات في فيلم "أربع زيجات وجنازة" (١٩٩٤) نشاهد الترجمة من خلال العناوين المساعدة. وفي السياق نجد أن الترجمة مضحكة لأن الشخصية تعبر بجمل عن شخص ما حتى لو كان يفهم لغة الإشارات فإنه لن يكون مسرورًا.

استعمالات أخرى للكلمة المطبوعة:

يجب أن تكون الكلمات المطبوعة في أي فيلم مرئية، وبهذه الطريقة بإمكانها أن تكون إسهامًا له قيمته في القصة. فإن الحبكة كلها في فيلم «المواطن كين» إنما تدور حول محاولة للكشف عن معنى الكلمة التي ينطقها تشارلس فوستر قبل موته «برعم الوردة». وإلى النهاية فلا أحد - لا الشخصية ولا الجمهور - سيعرف ماذا تعني «برعم الوردة». لا تكتشف الشخصيات أبدًا ولكن الجمهور يكتشف في النهاية. بعد جنازة كين يبدأ خدمه إخلاء البدروم المليء بالأشياء المتراكمة وإلقاء ما يرون أنه قمامة في فرن متوهج. ويلقي أحدهم بنفسه في

زحافة، فنرى وهي تحترق اسما منقوشًا عليها: برعم الوردة. إن حل عقدة الفيلم هو كلمة، ولكن كلمة يجب أن نراها، كلمة ترمز إلى طفولة كين المفتقدة.

ونجد مثالاً آخر في استخدام الرمز المطبوع، في فيلم «كازابلانكا» عندما كان ريك (همفري بوجارت) يقف في المطر يقرأ خطابًا من إلسا (إنجريد برجمان) تخبره فيه بأنها لا تستطيع أن ترحل معه إلى مرسيليا. وبينما يقرأ ريك الخطاب يتساقط عليه المطر مما يجعل الحبر ينسال على الورقة أشبه بالدموع، فالحبر المنسال هو بمثابة الدموع التي لا يستطيع ريك الذي لا ينفعل أن يجعلنا نراها وهي أيضًا دلالة على نهاية العلاقة العاطفية التي تلاشت مثل كلمات الخطاب. ففي كل من الفيلمين تم إبراز الكلمات المطبوعة بشكل درامي - بالنيران في "المواطن كين" وبالمطر في "كازابلانكا".

ومن الطبيعي لا توحي الكلمات المطبوعة بالرمز دائمًا. وبوجه عام، فإن الكلمات المطبوعة هي اختزال مرئي تمكن صانع الفيلم من أن يماثل الأماكن ويقوم بتوصيل المعلومات المهمة دون أن يلجأ إلى شرح مفتعل. ولذلك فإن لافتات الطرق وعلامات الشوارع والصحف ودبابيس الزينة تستخدم للدلالة على المكان. وحيث إن معظم فيلم "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) يتكون من قيادة سيارة من أوكلاهوما إلى كاليفورنيا على طول الطريق العام ٦٦ ، فإن العلامات على طول الطريق تعلم الجمهور بأي مكان تمر فيه عائلة جود. وتظهر جريدة سان فرانسيسكو في بداية الفيلم هيتشكوك «الطيور» (١٩٦٣) فتدل على الفور على المكان.

من المستحيل إيجاد قاعدة عامة لأفضل استخدام للكلمة المطبوعة في السينما، يجب استخدام الكلمة المطبوعة كوسيلة لتوصيل المعلومات التي لا يمكن توصيلها بأى طريقة أخرى أو التي تقلل كمية الشرح. في بعض الأحيان يتطلب السيناريو الكلمة المطبوعة، في فيلم «الانتصار المظلم» (١٩٣٩) تعلم جوديث تراهيرن (بيتي دافيز) بشكل نهائي أنها مريضة بمرض خطير عندما تعثر على

ملفها الطبي وترى كلمات «ميئوس منها». وعندما يدرك بوب وودوارد (روبرت ردفورد) بأن شقة برنشتان (داستين هوفمان) مهجورة في فيلم كل رجال الرئيس جهاز التسجيل في الشقة ويكتب على الآلة الكاتبة .

«يقول صاحب الحلق العميق إن حياتنا قد تكون في خطر. مراقبة بلا جدوى» قد أصبحت أيضًا شاشة الكمبيوتر وسيلة سرد مهمة، وفي مقدورها دفع الحبكة إلى الأمام بنفس الطريقة التي كانت تقوم بها آلة الكتابة. إن الكمبيوتر الذي يستعمله الشرير في فيلم "الشبح" (١٩٩٠) في نقل الأموال يصبح وسيلة للكشف عن شخصيته. وفى فيلم "الشبكة" (١٩٩٥) يدور حول محاولة استخدام تقنية الكمبيوتر لتبديل هوية إحدى الشخصيات. وفي فيلم مايك نيكولز "أكثر اقترابًا" (٢٠٠٤) نرى دان (جودي لو) وهو كاتب يتورط - في لحظة على سبيل المزاحي - في كتابة رسالة مشينة مع لاري (كلين أوين) طبيب أمراض جلدية الذي يعتقد أنه يراسل امرأة.

يستخدم الفيلم إذن الكلمة المطبوعة بطرق مختلفة. علامات، دبابيس زينة، صور كبيرة، عناوين، شرايط التيكر، خطابات، إنذارات، دعوات، برقيات، ملاحظات بريد إليكتروني ونصوص أخرى مكتوبة يمكن أن تؤدي وظيفة روائية مهمة مثل الاختزال المرئي وأي كلمة مطبوعة تقلل من الحاجة إلى شرح الحوار.

الصوت:

إن مشاهدة فيلم روائي دون صوت هو شيء بغيض. وحتى الأفلام الصامتة (التي كانت صامتة فقط بمعنى أنه لم يكن فيها حوار منطوق) كان لديها نوعًا من المؤثرات الصوتية وأيضًا مصاحبة موسيقية. ويوضح «المسرح النيكلي» أهمية الصوت في الفيلم الصامت بتقديم العرض الأول لفيلم "مولد أمة" حيث يطلق بعض الرجال طلقات الرصاص خلف خشبة المسرح وذلك للإيهام بصوت المسدسات في مشاهد المعارك.

المسدس - الآلة الرئيسية في أفلام الغرب وأفلام الحرب وأفلام الجريمة - هو أحد المؤثرات الصوتية العديدة المستخدمة في الأفلام. وتحت عنوان المؤثرات

الصوتية تأتي كل الأصوات المسموعة في أي فيلم ما عدا الحوار والسرد خارج الشاشة. والضوضاء مؤثر صوتي مهم فى الفيلم ويمكن أن تكون خاصية حقيقية وأيضًا قوية. ففي فيلم جاك تورنير "قطة الناس" (١٩٤٢) الذي ما كان أن يصبح من أفلام الرعب الكلاسيكية دون المؤثرات الصوتية في مشهدين متأزمين. فبينما تسير ليلاً أليس (جين راندولف) متجهة إلى بيتها فإذ بها تسمع صوت الأقدام المشئوم. وما أن نفكر فيمن يكون الذي يتعقبها وأنه سوف يمسك بها نسمع صوت شيء يتهشم وإذا به أتوبيس يقترب من أليس فتركب فيه على الفور. وفيما بعد بينما كانت تسبح في حمام سباحة، تسمع أصواتًا متصاعدة وكأنما وحش مفترس كان بالقرب منها.

فالضوضاء في فيلم «قطة الناس» موجودة لخلق الجو، والمقصود منها زيادة التوتر، ومع ذلك ففي كثير من الأفلام تكون الضوضاء جوهرية بالنسبة للحبكة. فهناك مشهد في فيلم "مارني" (١٩٦٤) على سبيل المثال يتطلب ضوضاء، ضوضاء يجب أن يسمعها الجمهور مع مارني ولكن هناك شخص آخر فى المشهد لا يستطيع سماعها. فبعد أن تأخذ المال من خزينة مستخدمها تتسلل مارني (تيبي هيدرن) هاربة من المكتب. وفي المساحة المجاورة تقوم عاملة نظافة بغسل الأرض. ولكي لا يسمعها أحد تخلع مارني حذاءيها وتضعهما في جيبي سترتها. ويسقط أحد الحذاءين على الأرض. وسوف يسمع أي أحد بالقرب منها الصوت، ومع ذلك لم ترفع عاملة النظافة رأسها عن عملها. وبينما نتحير إذا كانت مارني سوف ينكشف أمرها، ينادي البواب على عاملة النظافة بصوت عال بشكل غير طبيعي ليوضح أن سمعها ثقيل.

من المعتاد أن صوت ارتطام المطر على إحدى النوافذ يكون مسموعًا، ولكن في فيلم "والآن الغد" (١٩٤٤) ليس الأمر كذلك. فعندما تستيقظ إميلي بلير (لوريتا

---

(١) أفضل ما تستخدمه كمرشد لكل العاملين فى صناعة السينما انظر

Eric Taub, "Gaffers, Grips and Best Boys (New York St. Martin Press 1957) and Ira Konisberg "The Complete Film Dictionary (New York, Meridian and Penguin 1989).

يونج) فى صباح أحد الأيام فإنها ترى رزاز المطر على زجاج النافذة ولكنها لم تسمع صوت سقوط المطر. فيكتشف الجمهور أن إميلي قد فقدت سمعها في نفس اللحظة: حينما يرتطم المطر في صمت بالنافذة (١).

هناك أوقات نتوقع فيها الصوت وبدلاً منه يكون الصمت. في نهاية فيلم لابيوت «في صحبة الرجال» (١٩٩٧) نرى اثنين من المديرين من أعداء النساء كانت لهما علاقات فاشلة معهن، فيقرران الانتقام من الجنس الأنثوي بالإيقاع بامرأة صماء وجعلها تظن بأنهما مغرمان بها. وعندما يدرك أحدهما الذنب الذي ارتكبه يعود طالبًا الصفح. وأثناء توسله لا يأتي صوت من بين شفتيه. فلو مخرج آخر لكان يريد أن يسمع الجمهور كلمات الرجل ولكن لابيوت قرر شيئًا آخر. فبالإشارة إلى أن المرأة لا تستطيع سماعه يوضح لابيوت أيضًا بأنه لم يعد موجودًا بالنسبة لها.

في فيلم جون هوستون "مقام موسيقي بطيء" (١٩٤٨) يهمس أحد رجال العصابات (إدوارد ج. روبنسون) بطريقة منغمة بشيء في أذن امرأة، بمقاييس عام ١٩٤٨ فهي غير قادرة على السمع. ولكن من خلال نظرة الاشمئزاز للمرأة ندرك أنه شيء مشين. وفي المشهد النهائي لفيلم صوفيا كوبولا "ضاع في الترجمة" (٢٠٠٣يهمس ممثل سينمائي متوسط العمر (بيل موراي) في أذن زوجة شابة (سكارليت جوهانسوْن) التي قابلها وهو يقدم إعلان دعاية لأحد المشروبات فى طوكيو. وحيث إن كوبولا كتبت السيناريو أيضًا فنحن نفترض أن المخرجة لديها سبب لعدم السماح لنا بسماع ما يهمس به. فهناك علاقة غير مسموعة اختارت كوبولا بألا يشارك الجمهور الممثل سماع الكلمات ليتماشى مع تصويرها الحساس لهذه العلاقة العاطفية بين اثنين من الناس يشعران بالوحدة.

الصوت الفعلي والتعليق:

يمكن أن تأتي إلينا الضوضاء شكلاً من أشكال الصوت من مصدر داخل أو خارج الشاشة. وليس من المفروض أن نرى مصدر الضوضاء، ولكن لنا أن نعرف أن هناك مصدر. فنحن لا نرى أبدًا أبواق إنذار الضباب في فيلم "رحلة النهار الطويل إلى الليل" (١٩٦٢) ولكن نسمع الصوت القادم منها ونعرف أنه صادر من

سفن قريبة. وفي فيلم جوزيف مانكيفيتش "خطاب إلى ثلاث زوجات" (١٩٤٩) يهتز كل شيء في مطبخ فيني عند مرور القطار بالقرب. ونحن لا نرى القطار ولكن نسمعه ونشاهد نتائج ما يسببه من اهتزازات.

وإن في إمكان الصوت أن يكون واقعيًا (أو طبيعيًا) بمعنى أنه يأتي من مصدر حقيقي قد نراه أو لا نراه. وأحيانًا يكون للصوت وجه نسير معه وفي أحيان أخرى لا يكون للصوت وجه ولذلك فليس لنا أن نرى دائمًا شخصا لندرك وجوده. ففي فيلم "آسف الرقم خطأ" (١٩٤٨)، تسمع امرأة وهي تتحدث في التليفون صوت رجلين يخططان لجريمة قتل، التي ما تلبث أن تصبح ضحيتها. فهي تسمع القاتلين ولا تراهما - إلا في النهاية عندما يظهر خيال أحد الرجلين وهو يصعد درجات السلم إلى حجرة نوم ضحيته التي تنتفض رعبًا. وفي نهاية فيلم هيتشكوك "المخرب" (١٩٤٢) يلقى عميل للأعداء حتفه من أعلى تمثال الحرية وتأتى صرخة من أسفل، فليس هناك سبب لأن نرى الشاهد؛ لأن الصرخة توضح أن أحدهم رأى الجسم وهو يرتطم بالرصيف. ويمكن أن يكون الصوت تعليقًا أي أنه قد يأتي من مصدر خارج مكان الحدث. وربما أكثر الأنماط التى نعرفها للصوت المعلق هو الموسيقى التصويرية - الموتيفات المتكررة أو التيمات المؤشرة التي تماثل إحدى الشخصيات (تيمة لارا في فيلم "دكتور زيفاجو" ١٩٦٥)، أو المكان (تيمة تارا في فيلم "ذهب مع الريح")، أو حالة جسدية (تيمة العمى في فيلم "الانتصار المظلم")، أو الاستحواذ تيمة القوة في فيلم "المواطن كين"). في فيلم "الإنتصار المظلم" عندما تكتشف جوديث تراهرن أنها ستمر بفترة عمى قصيرة قبل الموت فنسمع تيمة العمى على شريط الصوت، ولا تستطيع جوديث أن تسمع الموسيقى لأنها لم تأت من مصدر في الحدث، ولكن الجمهور يسمعها وسمعها من قبل في تنويعات مختلفة، ويتعرف عليها كمؤشر لمصير جوديث.

التزامن وعدم التزامن:

يمكن أيضًا النظر إلى الصوت من منظور التزامن وعدم التزامن. ففي التزامن يكون الصوت والصورة في توافق، فيأتي الصوت من داخل الصورة أو من مصدر معلوم. وليس التزامن محددًا بعلاقة متبادلة حرفيًا للصوت والصورة، فقد تكون

الشخصيات في أفلام كثيرة منقولة ويرى الجمهور سيارة على الطريق السريع أو طائرة في أحد المطارات ولكن لا يرى الشخصيات، مع أننا نسمع حوارهم. وفي الإنتاج المؤجل يضاف الحوار ويتزامن مع الصورة وهناك المزيد من الأشكال المعقدة للتزامن. فعلى سبيل المثال، قد يرتبط صوت غير آدمي بصورة أحد الأشخاص. ففي فيلم «قطة الناس» تخبر إيرينا (سيمون سيمون) زوجها، بلباقة في ليلة زفافهما بأنها ليست على استعداد لأن تكمل زواجهما. وبينما يأويان إلى حجرتين منفصلتين فإن إيرينا التى تنحدر من طائفة صربية تعبد القطة، تتقلب وقتيًا في شكل الفهد وتركع على ركبتيها وتأخذ وضع الحيوان، وفي تلك اللحظة نسمع صوت زئير الفهد. ويدرك الجمهور مصدر الصوت: حديقة الحيوان الرئيسية التي تتردد عليها إيرينا. ومع ذلك بالسياق الجديد لليلة زفاف مكتملة يضيف ارتباط الصوت القادم من مصدر معلوم وصورة إيرينا المتوثبة بعدًا آخر للقصة : فإن شهوانيتها المكبوحة أصبحت لديها صوتًا. وفي فيلم "الأب الروحي" (١٩٧٢) قبل أن يقتل مايكل تاجر المخدرات سلوزو وضابط البوليس الفاسد ماكلوسكي في أحد مطاعم برونكس نسمع صوت صرخة ذعر. ولم يكن عندنا فكرة عن مصدرها، ولكن من الواضح أنها من خارج المطعم. إن اختيار مكان المطعم في برونكس ويدور زمن الحدث فى الأربعينيات فقد يأتي الصوت من أحد الطرق العلوية القريبة التي هي حاليًا الشارع الميت Third Avenuel. فالصوت مناسب لسبب آخر: إنه يعكس الحالة الانتقامية في إطار عقل مايكل التي هي تمامًا عكس وجهه الخالي من التعبير.

وحيث إن الصوت والصورة متزامنان في كل هذه الأمثلة؛ فنحن نعلم مصدر الصوت ونرى الصورة أمامنا فتبدو الآن وكأن الصورة هي التي كانت تضع الصوت. فالارتباط بين تذمر الفهد والمرأة المتوثبة يوحي بأن في داخل إيرينا شيئًا يريد أن يطلق لنفسه العنان، وارتباط الانتقام بصرخة الذعر يخبر الجمهور بأن قناع الوجه اللامبالي يخفي غضب مايكل الكظيم الذي يتفجر بالعنف.

فيمكن للتزامن عندئذ أن يكون متخيلاً. ويمكن بوجه خاص أن يكون مؤثرًا عندما تتذكر إحدى الشخصيات في الماضي فيمكن أن يرتبط صوت الشخص الذي يتذكر بالصورة التي يتذكرها أو أن وجه الشخص الذي يتذكر يرتبط بالصوت الذي يتذكره. في فيلم إليا كازان "عربة اسمها الرغبة" (١٩٥١) تتذكر بلانش ديبوا (فيفيان لي) من حين لآخر الموسيقى التي كانت تعزف فى الليلة التي انتحر فيها زوجها. وفي نهاية فيلم "عنبر إلى الأبد" (١٩٤٧) تراقب (ليندا درانيل) ابنها وهو يرحل مع أبيه ولن تراهما أبدًا مرة أخرى. فإن والد الطفل – عشيق عنبر السابعة ـ قال من قبل «قد يغفر الله لنا خطايانا» وفي مشهد النهاية تقف عنبر في النافذة تتذكر كلماته ـ تتزامن صورتها مع صوته.

يرتبط الصوت مع الصورة في التزامن بشكل اتساقي (يكون الصوت جزءًا من المشهد) ومكاني (يأتي الصوت من نفس المكان الذي يدوي فيه الحدث مؤقتيًا (يحدث الصوت فى نفس الوقت الذي يدور فيه الحدث في المشهد). ويتيح التزامن لصناع الأفلام تناقض الصورة والصوت فيعبر الصوت بالصورة أو تجاور الأصوات والصور الذي لا يحدث كالمعتاد فى نفس الوقت. وفي عدم التزامن يمكن ارتباط الصوت والصور بشكل استعاري وعلى سبيل المثال في نهاية فيلم "المواطن كين" بينما تغادر سوزان إكسنادو يصرخ البيضاء الأبيض ويطير فيوحي بأن سوزان أيضًا هربت من السجن . ويمكن أيضًا أن يرتبطا بشكل ساخر على سبيل المثال عندما يتوقع المشاهد أن يرى بعد أن يسمع صوتًا معينًا فيتحول ما يراه إلى شكل مختلف تمامًا.

في فيلم فريتز لانج "م" (١٩٣١) تنتظر مسز بيكمان بقلق عودة ابنتها إلزي من المدرسة. فتطل من النافذة وتنادي: "إلزي .. إلزي" ونحن لا نرى إلزي على الشاشة ولكن نرى سلسلة من الصور لدرجات بئر جاف، وصندرة خالية، ومكان إلزي على مائدة العشاء وكرتها على الحشائش وأخيرًا بالون يقع من حين لآخر على أسلاك التليفونات وما يلبث أن يطير بعيدًا.

يتميز التزامن بالخداع، فبشكل ساخر نسمع مكالمة مسز بيكهام ولكنها تجيب فقط بالصورة التي تدل على غياب الذهن والوحدة. فإن إلزي لن تعود أبدًا مثل البالون الذي أمسكت به السلوك ثم ما يلبث أن تطير به الريح في السماء وكانت منجذبة بضجيج طفلة أبعدها الموت عنها.

التراكب:

إن الذي قد يبدو تزامنًا من الممكن أن يكون صوتًا تراكبًا ـ صوت أو حوار يأتي من مشهد إلى الذي يليه أو استقبال المشهد الجديد ببداية نهاية المشهد الذي قبله. ولذلك فإن الصوت التراكبي متزامن في الواقع، حيث إنه يأتي من مصدر معلوم. فالعبور بالمشاهد عن طريق الصوت كان نادرًا خلال الفترة ١٩٣٠-١٩٥٠، لأن مثل هذه الخاصية بشكل أساسي قد تصدم الجمهور لعدم منطقيتها. في فيلم إديث وارتون "عهد البراءة" نسخة ١٩٣٤ لم يكن هناك مشهد مثل الذي نجده في نسخة ١٩٩٣ ، حيث نرى فيه نيولاند آرثر (دانيل داي ـ لويس) وهو يقف أمام أحد محلات الزهور. وقبل أن يدخل نسمع صوتًا يصيح "أوه مستر آرثر .. مساء الخير". فمثل هذه الخاصية في عام ١٩٣٤ كان يمكن اعتبارها اضطرابًا يستلزم إعادة مونتاج الفيلم إما بالإختفاء التدريجى أو المزج كوسيلة للانتقال. ومع أن الصوت التراكبي اليوم أصبح شائعًا بحيث أنه أصبح وسيلة لتغيير المشهد؛ ولذلك فإنه يساوي الانتقال الصوتي بربط مشهدين شفاهةً. وعلى سبيل المثال، في فيلم روبرت دي نيرو "الراعى الطيب" (٢٠٠٦)، فبينما ينتهي كورال رجالي من الترنيمة الدينية "شينا ندوه"، نسمع جون ف. كنيدي يعلن في التليفزيون ترشحه للرئاسة. وفي نفس الفيلم قبل أن يخبر ابن أحد أفراد المخابرات المركزية الأمريكية أباه (مات دامون) بأنه يريد أن يلتحق بنفس المنظمة، نسمع صوت أمه المتوسل (إنك تستطيع أن تمنعه).

ففي بعض الأحيان هناك أمثلة للانتقال بين المشاهد حيث يتم توصيلها بطرق تطور من السرد بدلاً من مجرد لصق الشرائح ببعضها. ففي فيلم سبايك لي «مالكوم إكس» (١٩٩٢) بينما يسير مالكوم في شارع يكتظ بالمومسات نسمع

سؤالاً "ماذا حدث لنسائنا؟" فهل هذا ما يفكر فيه مالكوم؟. فيفسر المشهد التالي الموقف، السؤال هو جزء من الموعظة التي على وشك الانتهاء. فالحادثة في المشهد الأول ألهمت موضوع الموعظة في المشهد التالي مع وجود السؤال كرابط بينهما.

في فيلم «أيام الكوندور الثلاثة» (١٩٧٥) يسأل مسئول المخابرات المركزية الأمريكية في واشنطون يستفسر عن أحد العملاء الذي يكون في نفس الوقت مختبئًا في شقة، بإحدى ناطحات بروكلين، فيحملنا صوت المسئول إلى المشهد التالي الذي يدور في الشقة. ويعطينا الصوت التراكمي الانطباع المتزعزع بأن المخابرات المركزية الأمريكية موجودة في كل مكان.

وفي نهاية فيلم "متوسط البرودة" (١٩٦٩) في أحد الأماكن في شيكاغو خلال المؤتمر الديمقراطي" (١٩٦٨) يتيح المخرج هاسكل ويكسلر للجمهور أن يسمع عن الواقعة قبل أن تحدث. فأثناء قيادة مصور تليفزيوني ومدرسة - في حالة من الذعر - سيارة، مبتعدين عن مواجهة دامية بين البوليس والمتحتجين على الحرب الفيتناميين، يصف أحد المذيعين موتهم في تصادم سيارة قبل أن نراهم بالفعل، فتثير الإذاعة الاضطراب فينا مثلما حدث في الفيلم، فليس الأمر مجرد تراكب ولكن العلم بكل شيء. وكأن «متوسط البرودة» كما وصف الناقد الإعلامي مارشال ماكلون التليفزيون كأنه يعلم مصيرنا ولذلك يستطيع أن يكتب نعينا قبل أن نموت.

ولا يجب أن تختلط هذه التقنية مع ما يسميه دافيد كوك «المونتاج المسموع المرئي»(٢) ، مثل الذي يحدث في فيلم هيتشكوك "٣٩ خطوة" (١٩٣٥) عندما تكتشف عاملة نظافة إحدى الجثث وتفتح فمها وكأنها على وشك أن تصرخ، ومع أن الذي نسمعه ليس صوتًا إنسانيًا ولكنه صوت صفارة قطار. قام هيتشكوك بنقل شخصيته الرئيسية نمط "الرجل الخطأ" من مشهد الجريمة التي لم يرتكبها إلى القطار الذي يأتي به إلى محطته التالية.

---

(2) David A. Cook "A History of Narrative Film" 4th Ed. (New York: Norton 2004) 273.

الصوت الراوي:

أصبح الصوت فوق ما تقوم الكاميرا بتصويره ملمحًا ثابتًا في الفيلم السينمائي منذ بداية عهد الصوت وهو الآن شائع في السينما والتليفزيون حتى أنه نادرًا ما نلاحظه، فنحن قد أصبحنا معتادين على أصوات في التليفزيون لأشخاص لا نراهم يقومون بالتنويه عن المنتجات، قراءة مكونات بعض السلع أو الإشادة بالنتيجة العجيبة لأحد أدوية الصداع. وفي المطارات ومحطات القطار نسمع باستمرار أصواتًا تعلن عن مواعيد ذهاب وإياب القطارات. ونادرًا ما نتساءل عن مصدر أو صاحب الصوت لأننا عادةً نكون منشغلين فقط بالمعلومات التي يقوم الصوت ببثها. وحيث إن الأصوات التي لا كيان لها موجودة فى كل مكان، فنحن لا نبدي قليلاً من الاهتمام للصوت الذي يصاحب السرد فى الفيلم. فهو حالة أخرى من قبول المألوف بشكل غير نقدي.

والصوت الراوي السينمائي هو أيضًا أحد التقنيات التي يساء استعمالها باستمرار في الأفلام، ويستخدمه صانع فيلم موهوب مثل وودي ألن بذكاء في فيلم "أيام الراديو" فإنه يجعل هذه التقنية متكاملة مع الفيلم بحيث تصبح ذكرى للراوي الذي تظهر شخصيته عندما كان أصغر سنًا. ولسوء الحظ يكون الصوت الراوى ملائمًا أيضًا للكتاب الذين لا يستطيعون التفكير فى وسيلة أخرى لبث المعلومات. في فيلم جون فورد «عندما يعود ويلي إلى بيته» (١٩٥٠) فإن صوت الشخصية الرئيسية يظل متدخلاً رغم أنه لا يوجد سبب ليحكي قصته.

ومن الناحية التاريخية عندما تعلمت الأفلام النطق تمسك صناع الأفلام بالصوت الراوي كخاصية سردية، وحاولت استخدامها بالطريقة التي استخدمت العناوين. وكما يحدث غالبًا قادت الرغبة في التجديد إلى الغرابة وما لبث أن أصبح الصوت الراوي لا يؤيده أحد. يقوم طفل لم يولد بسرد فيلم "أول مرة" (١٩٥٢ (الذى يعالج الاضطرابات التي تأتي مع مولد الطفل الأول، ويحدث التنويع على نفس الخاصية في فيلم "أنظر من الذي يتكلم" (١٩٨٩)، الذي يحكي من وجهة نظر طفل حديث الولادة (ويقوم بروس ويليس بالصوت الراوي). وللفيلم

سحر خاص على غير الأجزاء ١٩٩٠ و ١٩٩٣ التي لم تجذب الجمهور إلا في القليل، بما يعني أن مرة واحدة تكفي.

ومنذ أن انتشر الصوت الراوي بشكل واسع فإن ملاءمته تستحق التقييم. هل هو تقليد مثل المناجاة في المسرحية؟ هل يقوم بوظيفة مقدمة العرض يحكي فيها الصوت ما يجب أن نعلمه قبل بداية الفيلم؟ أو أنه حبل طوارئ يدفع به صانع الفيلم عندما يعجز عن التفكير في وسيلة أخرى لبث المعلومات؟ ليس هناك يد عملية يستطيع صانع الفيلم أن يستشيرها، هل يستخدم الصوت الراوي أو العناوين؟ أو أن يستخدم أيًا منهما ويلجأ إلى الحوار للتفسير؟ ويحتاج الصوت الراوي في بعض الأحيان إلى نوع من التقوية الشفاهية : قليل من الأصوات ، بعض النغمات المتوافقة أو تيمة موسيقية. وفي بعض الأحيان يمكن أن يشارك الحوار في المعلومات الضرورية بحيث لا يكون هناك حاجة للصوت الراوي أو العناوين.

ويعرف أفضل صناع الأفلام بشكل حدسي متى يستخدمون الصوت الراوي؟ ومتى يستخدمون نوعًا ما من العناوين؟ ويعرفون أيضًا أنه في بعض الأوقات يتطلب الأمر ترابطًا. فى اقتباس ١٩٣٥ لرواية تشارلز ديكنز "قصة مدينتين" التى أخرجها جاك كونواي مثل جيد للاستخدام العاقل للكلمة المطبوعة والصوت الراوي. تحتوي الرواية على أشهر سطرين في الأدب الإنجليزي: سطر البداية («كانت أفضل الأوقات وكانت أسوأ الأوقات») وسطر النهاية («إنه أفضل .. أفضل ما قمت به من قبل وإنها أفضل .. أفضل راحة عرفتها أبدًا»). يظهر سطر البداية كعنوان دون الصوت الراوي، وهذا مناسب لأنها هذه هي كلمات ديكنز وليست لشخصية من شخصياته، ولذلك فالنص بمفرده كافي. ومع ذلك ففي النهاية فالصوت الراوي ضروري، فآخر كلمات الفيلم مثل تلك التي في الرواية هي ما يدور في عقل سيدني كارتون الشخصية الأساسية، فهي ليست كلمات ديكنز. وحيث إنها أفكار كارتون يجب أن يسمعها الجمهور، وحيث إن كارتون لا ينطق أفكاره، فإن الجمهور يسمعها من خلال الصوت الراوي.

الشكل السائد للصوت الراوي هو ضمير المتكلم «أنا» وصوت الله.

الراوي «أنا»:

الراوي أنا هو الذي يحكي القصة أو جزء من القصة التي نراها على الشاشة، يمكن أن يكون "أنا" واحد أو أكثر، بعض الأفلام تحكيها شخصية واحدة (جريمة قتل ، حلوتى ١٩٤٤ ـ خارج الماضي ١٩٤٧ وأفلام أخرى يحكيها عدد من الرواة المواطن كين ١٩٤١ ـ الرقم الخطأ ١٩٤٨ . وحيث إن كل واحد في إمكانه أن يحكي قصة في أحد الأفلام فحتى الجثة لديها الفرصة، ففى فيلم بيلي وايلدر "شارع الغروب" (١٩٥٠) تعتقد نورما ويزموند (جلوريا سوانسن) وهي نجمة سينما صامتة سابقًا وعلى وشك الإصابة بجنون ذكريات الماضي الذي لن يعود، بأنها تستطيع العودة إلى السينما في فيلم عن سالومي. فتستأجر كاتب سيناريو عاطل جو جيليس (وليام هولدن) لمساعدتها بسيناريو تخطط لتكون نجمته. وعندما يقرر جيليس أن يتركها تقتله نورما. ويبدأ فيلم "شارع الغروب" بجثة جيليس طافية على مياه حمام سباحة ، ويبدأ صوت جيليس يحكي قصة ارتباطه المميت بنورما ديزموند. ويناسب السرد بطريقة ساخرة جثة تتحدث عن الميت الحي.

ومن ناحية أخرى هناك الصوت الراوي في مقدمة فيلم "الجمال الأمريكي" (١٩٩٩)، التى تحتوي على اعتراف الشخصيات الرئيسية المثير للدهشة بأنه سوف يموت في نهاية الفيلم ـ فهو يعلم ذلك تمامًا: "اسمي ليستر برنهام. وهؤلاء هم جيراني، وهذا هو شارعي، وهذه هي حياتي، عمري اثنان وأربعون عامًا. فى أقل من سنة سوف أكون ميتًا". وليستر (كيڤين سباسي) صادق ويعود صوته في النهاية. والآن في لحظة سكون يستعيد ذكريات طفولته المحببة مدركًا أننا قليلاً ما نتذوق مصادر الجمال الذي لا يضيع والذي يوجد في العالم. "ليس لديكم فكرة عن ما أتحدث عنه، إنني متأكد من ذلك" ويضيف ليستر "ولكن لا تهتموا فسوف تقدرونه في يوم من الأيام". وحتى عند الموت لا يفقد ليستر روحه المتهكمة.

يعتبر فيلم بيلي وايلدر "تأمين مزدوج" (١٩٤٤) من كلاسيكيات الراوي بضمير المتكلم "أنا"، فهو يبدأ بوالتر نيف (فرد مكموري) وهو يدخل مبنى أحد المكاتب

في لوس أنجيلوس قبل الفجر، يصف نيف نفسه بأن ليس به «ندبات ظاهرة» - ولا يستطيع أحد أن يراها الآن. وفي الواقع فقد أصيب بطلقة رصاص من عشيقته التي قتلها بعد ذلك. وحيث إن نيف ما زال لديه القوة، فإنه يروي قصته على الديكتافون، ويبدأ الفيلم عندئذ بفلاش باك في شكل اعتراف يجري تسجيله ومعالجته دراميًا في نفس الوقت.

في طريقة الراوي «الأنا» إذا كان هناك راوٍ واحد فإن صوت الراوي سوف يتكرر من حين لآخر خلال سريان الفيلم، وهذا النوع من السرد أكثر صعوبة؛ حيث يجب أن يوحد السرد بين أجزاء الفيلم، ويربط المشاهد بحيث يتحرك الحدث من الحاضر إلى الماضي. وينجح نيف كرادي في فيلم «تأمين مزدوج» لأن الفلاش باك ينتهي دائمًا بسطر بداية - سطر يقدح زناد الجملة الأولى في الحوار بحيث يعود الحدث إلى الحاضر دون وسيلة انتقال مفتعلة. وعند وجود نيف وفيلليس ديتر تشون (برباره ستانويك) في السوبر ماركت يخططان لجريمة قتل زوجها تقول فيلليس "تذكر .. نحن الاثنان متورطان فيها" فيرد نيف في الديكتافون : «أجل سوف أتذكر».

أحيانًا يحكي ضمير المتكلم «الأنا» قصته على أن يتعلم منها. يبدأ فيلم روبرت بريسون "امرأة رقيقة" (١٩٦٩) بجريمة انتحار. تندفع امرأة إلى الشرفة وينقلب مقعدًا ويتطاير شال في الهواء ويسقط جسد امرأة على الرصيف، ويبدأ رجل نكتشف بعد ذلك أنه زوجها في التحدث عنها، ويكرر بريسون العودة إلى جثتها التي ترقد الآن على سرير ليذكرنا بأن زوجها هو الذي يروي أحداث الفيلم. والمعالجة متكاملة من الناحية السيكولوجية لأن الزوج لا يهتم كثيرًا بتذكر زوجته بقدر ما هو يحاول أن يفهم السبب في انتحارها، وفي النهاية لا يعرف أكثر مما كان يعرف في البداية.

وصوت «الأنا» فى فيلم «أراضي الشر» (١٩٧٣) له تأثير واسع يفيد بشكل جيد في اتساق الفيلم الذي تحكيه هولي البالغة من العمر خمسة عشر عامًا

(سيسي سباسيك) وهي تصحب عشيقها كيث (مارتن شين) في مهمة قاتلة، ويتسم صوت هولي بالبرود واللامبالاة ، بدون أية مشاعر على الإطلاق وكأنما تروي بود ما شاهدته.

صوت الله:

بين عام ١٩٤٥ وبداية الخمسينيات كان الفيلم شبه التسجيلي نمطًا محبوبًا. وحيث إن الفيلم التسجيلي هو فيلم ليس روائيًا كما رأينا بالفعل، فإن الفيلم شبه التسجيلي يستند إلى حقيقة (على سبيل المثال فيلم "المنزل في شارع ٩٢) "١٩٤٥ وفيلم «بوميرانج» ١٩٤٧ وفيلم «المدينة العارية» (١٩٤٨) وغالبًا ما تظهر الأسماء في الفيلم شبه التسجيلى على «آلة كاتبة» لإضفاء مظهر «الحالة التاريخية» على الفيلم، ويقوم صوت موثوق به بقراءة المقدمة مذكرًا الجمهور بأن الفيلم مأخوذ من العناوين الرئيسية في الحاضر أو من ملفات المباحث الفيدرالية ويجري تصويره في أماكنه الحقيقية. وحيث إن الصوت لا ينتمي إلى شخصية فإنه مجرد تمامًا. ونتيجة لذلك فإن بإمكانه أن يلتحم أو يبتعد عن الحدث معلقًا ومفكرًا وحتى مستفسرًا؛ فإن الصوت المجرد في الفيلم التسجيلي أو تقنية صوت الله كما يسمى أحيانا له ميزتان: فهو يستطيع أن يبث الإحساس بالموضوعية المطلوبة في فيلم من هذا النوع، ويمكن أن يتسلل داخل الشخصيات ينوه بحالتهم النفسية والعاطفية. ففي فيلم "المدينة العارية" يتحدث الصوت مباشرة إلى الشخصيات وكأنه نفس أخرى أو مصدر الثقة والضمير معًا. فيسأل "كم تتحمل قدماك يا آلان"؟ أو «ما وجه تعجلك أيها الملازم ولدون؟»، ويتحدث أيضًا إلى الجمهور: «ألم تحاول أن تمسك بقاتل؟». وحيث إن الصوت يبدأ بالكلام؛ فمن المناسب أن ينتهي به: «هناك ثماني مليون قصة في المدينة العارية. وهذه واحدة منها».

لم يقتصر الصوت المجرد على الفيلم شبه التسجيلى. فقد استخدمه ستانلي كوبريك ببراعة في اقتباسه عام ١٩٧٥ لرواية وليام ثاكري «باري لنيون»، ففي كل من الفيلم والرواية نجد الراوي، مع أنه في الفيلم ليس ليندون ـ كما هو موجود في الرواية ـ ولكن صوت خارج المشاهد. وهذا أشبه كثيرًا بذلك الذي في فيلم "المدينة العارية" ولكن أكثر فطنة وتهذيبًا، إنه في الواقع الصوت العليم بكل شيء

يقوم به الممثل البريطاني مايكل هوردين. ويخبرنا الصوت عن الشيء قبل أن يحدث أو يعلمنا به نتيجة واقعة دون أن يقدمها بشكل درامي. وعندما يوشك ليندون على الموت فإن الصوت يقرأ حتى نعيه. ويمكن أن يتحدث الصوت بثقة في هذه اللحظة لأنه كان يتحدث بثقة منذ بداية الفيلم.

ويستخدم الصوت الراوي غالبًا في الأفلام التي لا يرويها أحد من الشخصيات ويكون هذا لأغراض في الحبكة تتطلب صوتًا مسموعًا. وتصنف هذه الأصوات بشكل متنوع، صوت الرسائل، الصوت الذاتي، الصوت المتكرر والصوت الميكانيكي.

صوت الرسائل:

يتقدم هذا الصوت بالحبكة من خلال الرسائل وهي خاصية شائعة في الرواية وفي السينما. ورواية الرسائل ذات تقاليد طويلة ترجع إلى روايتي صمويل ريتشاردسون "باميلا" و "كلاريسا" اللتين كتبهما في القرن الثامن عشر. وفي السينما فإن الرسالة وسيلة مألوفة للدفع بالحبكة إلى الأمام فيلم وليام وايلر "الخطاب" (١٩٤٠) فيلم «رسالة إلى ثلاث زوجات» (١٩٤٩) أو لمرور السنين ويعتبر فيلم "بحر من العشب" مثلاً كافيًا. وفي فيلم "كل شيء عن شميث" (٢٠٠٢) تراسل الشخصية المنسوب إليها عنوان الفيلم طفلاً أمريكيًا وأصبح مسئولاً عنه. ويتيح صوت الرسائل للجمهور أن يسمع شميث وهو يستخدم الخطابات كوسيلة للتنفيس عن إحباطه وغضبه بدلاً من أن تكون وسيلة اتصال.

كان صوت الرسائل في إحدي عهود الرقابة السينمائية إحدى الوسائل للتكفير حيث يقوم صوت الرسائل بالاعتراف. كانت مسرحية روبرت أندرسون "شاي وحنان" في الخمسينيات تعتبر لا تصلح للسينما وذلك لموضوعها: توم لي طالب في المرحلة الإعدادية ينظر إليه على أنه شاذ وذلك لولعه بالموسيقى والشعر وتدشنه جنسيًا لورا رينولدز زوجة ناظر المدرسة. وتشتهر المسرحية بمشهد النهاية حيث تأتي لورا إلى غرفة توم وتبدأ في فك عرى أزرار بلوزتها. وتجعل يده تضغط على صدرها وتطلب منه طلبًا واحدًا: عندما تتحدث عن هذا بعد سنوات من الآن عليك أن تكون عطوفًا. وعندما قررت م. ج. م. تقديم

المسرحية في السينما في عام ١٩٥٦ رأى جونستون رئيس مكتب الرقابة في هوليوود أن أي امرأة تقدم جسدها إلى مراهق يجب أن تموت، وبعد جدل طويل قرر المخرج فينسنت منيلي أن يجعل الحبكة فلاش باك بمناسبة اجتماع زملاء الدراسة السنوي بعد التخرج حيث يكتشف توم رسالة كتبت له. وبينما يقرأ توم الرسالة نسمع صوت لورا النادم يحثه على أن ينسى ما حدث (الذي هو «خطأ») وأن يخرج إلى العالم ويكتب روايات مهذبة.

هناك القليل من الأفلام التي تعتمد كلية على الرسائل حيث يدور الفيلم بأكمله حول رسالة أو سلسلة من الرسائل، في فيلم «السير تحت الشمس» (١٩٤٥) وفيلم «فصيلة جنود» (١٩٨٦) يكتب الراوي خطابًا لأخته وجدته بشكل محترم مع أنه لا يتبع ما يفعله كل فيلم في معالجة الخطاب الذي تكتبه الشخصية دراميًا.

إذا كان الفيلم كله يقوم على الرسائل فهو في الواقع مثال للسرد بضمير المتكلم «أنا»، حيث إن صوت الرسائل يستخدم فقط ليخبرنا بمضمون الرسالة. فيلم ماكس أوفلس «رسالة من امرأة مجهولة» (١٩٤٨) الذي يدور كلية حول رسالة تكتبها ليزا (جوان فونتين) لعشيقها السابق وهي تحتضر، هو فيلم رسالة كاملاً. ولأن الرسالة مثل الوثيقة الشخصية فنحن نشاهد فقط بدايته القوية (فى الوقت الذي تقرأ فيه هذه الرسالة ربما أكون ميتة) ونهايته لا تنتهي، ومن نواحى أخرى نحن نسمع صوت ليزا ونتخيل كلماتها. ومع أن الرسالة المعالجة دراميًا يقرأ عشيق ليزا الذي لم يهتم حتى بأن يعرف اسمها. ولذلك فإن العشيق والجمهور يعلمان عن ليزا في وقت واحد.

الصوت الذاتى:

تمتلئ الأفلام بالصوت الداخلي الذي يعبر عما يدور داخل الشخصية - الصوت الذاتى - لأن الجمهور يطالب بالمزيد من أفكار الشخصية. في فيلم «آمال عظيمة» (١٩٤٦) يبدي بيب حيرته إذ كيف سيقوم جو جاجري الحداد بتحيته عندما يعود إلى البيت وهو في مظهر السيد الأنيق. وفي فيلم «المتهم» (١٩٤٦) نسمع ما تفكر فيه أستاذة علم النفس التي قتلت طالبًا دفاعًا عن نفسها عندما

تدرك عواقب فعلها. وفي فيلم "عقدة نفسية" تتخيل ماريون كرين خلال طيرانها من فيونيكس ما الذي سوف يقوله مستخدمها صباح يوم الإثنين عندما تفشل في كتابة تقرير عن عملها.

ويظهر شكل أكثر تعقيدًا للصوت الذاتي في فيلم تيار الوعي. ورغم استخدام تيار الوعي لكل شيء من الدمدمة المتقطعة إلى الكتابة غير المترابطة فهو فى الواقع التدفق الذي لا ينقطع للأفكار والذكريات وتداعي الشعور. وفيلم "هيروشيما حبيبي" (١٩٥٩) هو فيلم من أفلام تيار الوعي يبدأ برجل وامرأة يمارسان الجنس. في البداية يبدو جلدهما مقددًا مثل ضحايا هيروشيما ثم ما يلبث أن يصبح رطبًا وكأنه قد غسلته العملية الجنسية. والمرأة ممثلة فرنسية والرجل مهندس معماري ياباني قابلته في هيروشيما أثناء عملها في أحد الأفلام، وعندما يتحرك جسداهما بعد سكينة النشوة نسمع صوتهما ـ ينكر أنها تعرف ماذا تعنى هيروشيما، بينما صوتها يقول إنها تعلم. ولكن ليس هذا صوتهما الفعلي، فهما يبدوان وكأنهما بعيدان ومخدران. ونسمع إيقاعات الشعر وليس النثر. ونسمع ما بداخل كل شخصية .. داخل يعبر عن نفسه في لغة الذكرى التى نسجت من الكلمات والصور. وعندما يقول صوت المعماري .. "أنت لا تعرفين شيئًا عن هيروشيما" تجيب عليه بصور الروائع التي شاهدتها في المتحف مع لقطات من جريدة سينمائية لإلقاء القنابل على هيروشيما. وعندما تسأله المرأة .. من أنت؟ .. فبدلاً من إجابة شفاهية نرى شارعًا في هيروشيما. فالرجل هو هيروشيما وهو الاسم الوحيد الذي تربطه به.

إن سرد تيار الوعي هو شيء نادر في السينما. ونرى اقترابًا دقيقًا فى فيلم أنتونى مان «صفقة ظالمة» (١٩٤٨) حيث تحكي عشيقة رجل العصابات الفيلم في زمن المضارع (كلير تريڤور) في صوت حالم وكأنما كانت تتذكر شيئًا حدث في الماضي.

الصوت المتكرر:

غالبًا ما نرى الشخصية رجلاً أو امرأة راقدًا أو راقدة في الفراش، بينما صوت شخص يتردد في لا وعيه أو لا وعيها وهو يكرر نهاية حوار في مشهد

سابق (في حالة افتقاد الجمهور لمعناه)، ويسمى هذا النوع من التكرار الصوت المتكرر، وهو يحدث في فيلم هيتشكوك "ربيكا" (١٩٤٠) عندما نسمع بعض التعليقات عن ربيكا تصيب شخصية جوان فونتين بالأرق، وتظهر نفس التقنية في فيلم «قطة الناس» عندما تظل إيرينا تسمع صوت طبيبها النفسي بينما نرى قطط الهالوين تروح وتجيء على الشاشة. أصبح الصوت المتكرر مألوفًا لدرجة الخطورة في أن يصبح نمطيًا. إلا أنه يصبح أحيانًا نوعًا من الإعادة المختصرة الضرورية، وعلى صانع الفيلم أن يقرر إذا ما يجب أن يكون التكرار شفهيًا أو مرئيًا،إذا كانت كلمات الشخصية مهمة عندئذ يكون من الضروري سماع ما تقوله. في نهاية فيلم «ذهب مع الريح» تتذكر سكارلت الكلمات التي سبق أن قالها أبيها عن قيمة الأرض وأهمية تارا. وكان سماع كلماته كافيًا، ومن ناحية أخرى في فيلم «جريمة في قطار الشرق السريع» (١٧٤) نجد أن التكرار مرئي. وحيث إن الفيلم بوليسي تتكرر لقطات الإثارة، وغالبًا ما يكون الذنب سؤال ليس عما يقوله المرء ولكن كيف يكون رد فعل المرء؟ ولذلك فإن ردود أفعال المسافرين وليس كلماتهم فقط تذكر بشكل مرئي.

صوت الماكينة:

يعتبر بعض صناع الأفلام صوت الراوي بمثابة مساواة حديثة لاصطلاح الإله يخرج من الآلة في المسرح اليوناني، في بعض المسرحيات اليونانية وبوجه خاص مسرحيات يوريبيدس قد يهبط الإله من رافعة عالية ليحل عقدة الحدث ويختم المسرحية. بعض المسرحيات تجسد «الصوت من الماكينة» بحيث لا ينتمي إلى أي من الشخصيات وينبعث بالقرب من النهاية ليربط بين أي من خيوط الحبكة المفككة أو يقدم بعض التعليق على الحدث. والصوت القادم من الماكينة ليس هو صوت الله الذي يوجد خلال الفيلم، فالصوت القادم من الماكينة نسمعه فقط في النهاية. ففي نهاية فيلم "السيدة والوحش" (١٩٤٤) يتدخل صوت ليذكرنا بأن باتريك كورى (ريتشارد آرلن) قد دخل السجن لدوره في محاولة لإبقاء عقل رجل ميت حيًا. ويذكرنا الصوت بأن الفيلم نهايته سعيدة وأن كوري سوف يخرج من السجن ليجد حبيبته في انتظاره وحيث إننا لم نسمع أي صوت حتى هذه

اللحظة؛ فنحن نتساءل صوت من هذا؟ ربما ينتمي إلى قوة خارقة تعلم أكثر عن السيناريو أكثر من السيناريست نفسه.

يعتبر فيلم جاك تونير «مشيت مع زومبي» (١٩٤٣) - رغم عنوانه - فيلم رعب من الطراز الأول. يبدأ الفيلم بالراوي ضمير المتكلم «أنا» لممرضة كندية جاءت إلى جزء الهند الغربية لتخدم امرأة تحولت إلى أفعى. وفي النهاية تقتل الأفعى على يد زوج ابنتها الذي ما يلبث أن ينتحر. وفجأة يطلب صوت رجالي من الله أن يغفر للاثنين الآثمين، ويبث التحول من صوت الممرضة إلى الصوت القادم من الخلف نزعة أخلاقية لفيلم كان سيصبح دون وازع أخلاقي، وربما كانت النهاية بمثابة تهدئة (لرابطة اللياقة) وهي منظمة كاثوليكية تقيم الأفلام بمعايير أخلاقية من عام ١٩٢٤ إلى منتصف الستينيات وتغضب للانتحار، ومازالت تلوث براعة الإبداع الذكي لفيلم بشكل غير عادي من مرتبة.

ليس صوت الراوي إذن مجرد صوت بلا وجه، ولكنه خاصية سردية تستطيع أن تخدم أغراضًا مختلفة. يمكن أن يكون شخصي مثل السرد بضمير المتكلم «أنا» أو غير شخصي مثل صوت الله ويمكن أن يكشف عن محتويات خطاب أو ما يدور فى اللاوعي، ويمكن أن ينعش ذاكرة إحدى الشخصيات أو ذاكرتنا. ولأنه متعدد الجوانب؛ فإن الصوت الراوي غالبًا ما يساء استخدامه رغم أنه الآن أداة سرد جيدة، فلا يجب استخدامها دون نفع.

الفصل الثالث
الفيلم والمكان والميزانسين

تبدو اليونانية القديمة لغة مهيبة لمعظم المبتدئين، ولكن ما إن يتلاءموا مع الحروف ويسيطروا على القواعد؛ فعندئذ تتوقف صعوبتها. إنها ليست لغة سهلة ولكن يمكن تعلمها. وبالمثل في أحد كتب التشريح يبدو الجسم البشري في البداية معقدًا فهو كتلة كبيرة من الأعضاء المثيرة للحيرة، يسمون كل عضو بمسميات لاتينية ويونانية غريبة. وعند دراسة الأجزاء منفصلة وفيما يتعلق بوظائفها يبدأ الجسم ـ رغم ذلك ـ في الإفصاح عن خباياه. ويحدث نفس الشيء مع الفيلم : فقبل محاولتنا لتقييم الفيلم التقييم الكامل يجب أولاً على الدارسين الحصول على معرفة عملية عن كيفية توصيل هذا الفن وباختصار يجب تعلم اللغة السينمائية.

يصنع الفيلم من لقطات ومشاهد وفصول، واللقطة هي ما يجري تسجيله بعملية متفردة من الكاميرا منذ الوقت الذى تبدأ فيه الكاميرا إلى أن تتوقف، والمشهد هو مجموعة من اللقطات لحدث مستمر، والفصل هو مجموعة من اللقطات تكون وحدة متضمنة بنفسها وهي في حد ذاتها في الغالب مفهومة. ولدى كل من هؤلاء وظيفة متميزة داخل الفيلم ويمكن تنفيذ كل منها بطرق مختلفة.

اللقطة:

يمكن أن تقوم اللقطة بصنع جملة مفيدة أو رمزية، ولكن لا يمكنها أن تروي قصة، فإذا كان أحد الأشخاص لم يشاهد فيلم "بوجست" (١٩٣٩) لوليام دلمان وشاهد

صورة من صور الدعاية لبوق في الرمال وطلب منه شرحًا للصورة فمن المحتمل أن يقول: "الموت" أو "الضياع" أو "السكون"، وتكون تلك الإجابة صحيحة جوهريًا. وبالمثل فعندما يرى أحد صورة ثابتة للساعة دون يد في فيلم إنجمار برجمان "الفراولة البرية" (١٩٥٧)، من المحتمل أن يقول إنها تشير إلى أن "الوقت قد توقف" أو "الموت، فلا تحمل صورة معينة، رمزيتها داخلها فقط، ولكنها تقوم بتوصيل تلك الرمزية بشكل مستقل عن السياق، ويمكن أن يقوم نفس الشيء مع سطور معينة من الشعر بتوصيل معناها حتى لهؤلاء الذين لم يقرأوا القصيدة الكاملة.

ولذلك تستطيع اللقطة نقل معلومات ولكنها من النوع الأول، فاللقطة الأولى لمامي (جين راسيل) فى فيلم راؤول ولش «ثورة مامى ستوفر» (١٩٥٦)، عندما تنظر مباشرةً إلينا أثناء ظهور العناوين فإنها تحددها على الفور كامرأة مشكوك فى فضيلتها؛ فإننا نعلم ما هي عليه وذلك من الطريقة التى تنظر بها، نفير في الرمال أو ساعة بلا قرص أو وجه في الليل يمكن فقط أن يخبرونا بما يمثلونه، فبدون السياق فلن نعلم لمن يخص النفير أو الساعة أو من المرأة التي تواجه عيناها عيوننا. فـ "اللقطة الطويلة" أو اللقطة المركبة(*) أو لقطة ذات مدى أكثر من المعتاد هي أكثر إخبارية، ومع ذلك فهي كاملة تمامًا في حد ذاتها فقط. فبداية فيلم أورسون ويلز "لمسة الشر" (١٩٥٨) لقطة مستمرة لمدة ثلاث دقائق تبدأ بالعناوين، يضع أحد الأشخاص قنبلة زمنية في خزان بنزين في إحدى السيارات، يدخل اثنان من الناس داخل السيارة ويصلان إلى أحد الشوارع في مدينة على الحدود المكسيكية، ويمران بمستر ومسز فارجاس (شارلتون هستون وجانيت لى). وتتوقف السيارة عند كشك الجوازات وتستمر مسافة قصيرة ثم تنفجر في لهيب. فإلى جانب كونها تضفي جوًا رائعًا، فإن هذه اللقطة تقدم الشخصيات الرئيسية وتدعم جو الفيلم ولكنها لا تخبرنا عن سبب وضع أحد الأشخاص قنبلة في السيارة للاثنين المنكوبين. فحتى اللقطة الطويلة تحتاج إلى سياق.

(*) وهي اللقطة التي تعتمد على حركة مستمرة داخل الكادر يعتمد على أداء الممثل والميزانسين وقد تستغرق وقتًا وأحيانًا يتم تصوير المشهد كله في لقطة واحدة (المترجم)

ورغم أن اللقطات تقوم فقط بتوصيل شذرات من المعلومات ولذلك فهي تعتبر ـ نسبيًا ـ جزءًا أوليًا من اللغة السينمائية ويمكن أن تكون مركبة، لأن صناع الفيلم السينمائي أحرار في تركيب لقطاتهم بعدد من الطرق. وتتميز اللقطات من ناحية المسافة بين الكاميرا والموضوع وزاوية الكاميرا وعما إذا كانت ثابتة أو متحركة وغيرها من تلك الاعتبارات.

مجال اللقطات:

يعود مجال اللقطة إلى مسافة الكاميرا من الموضوع. ففي اللقطة الكبيرة (ل. ك) وتسمى أحيانًا ببساطة "لقطة قريبة" (ل. ق) وتكون الكاميرا بالفعل أو كما يبدو قريبة من الموضوع، وفي الاصطلاحات التشريحية فهي لقطة للرأس أو منطقة الكتفين إلى أعلى الرأس. والتنويع لهذه اللقطة هى اللقطة الكبيرة للغاية (ل. ك. ج) أو لقطة كبيرة (ل. ك)، حيث تقترب الكاميرا كثيرًا وربما تصور جزءًا من الرأس أو الوجه. وعلى العكس اللقطة العامة (ل. ع) وهي التى تصورها الكاميرا عند مسافة معقولة من الموضوع تبلغ على الأقل خمسين ياردة، وبينهما تكون "اللقطة المتوسطة" (ل. م) حيث تكون فيها الكاميرا أقرب إلى موضوعها عما في (ل. ع) ولكنها ليست قريبة جدًا مثلما تكون في (ل. ق) وبالمعنى الأمريكي فهي لقطة تغطي المساحة من الركبتين إلى الرأس، وبالنسبة للقطة القريبة يستخدم المخرجون تنويعات على كل من اللقطات المتوسطة والعامة (التى يطلق عليها لقطات قريبة متوسطة ولقطات عامة متوسطة)، في حين أن اللقطات المتوسطة تستخدم لتقديم موضوع بشكل متساوٍ وكل من اللقطات القريبة واللقطات العامة تعلن بشكل أكثر تحديدًا عن موضوعاتها ولذلك فهي تستحق اعتبارات أكثر.

اللقطة القريبة:

المخرج الفرنسي جان لوك جودار مغرم بالقول إن اللقطة القريبة قد اخترعت للمأساة واللقطة العامة للكوميديا، وهناك بالتأكيد نظرات قليلة أكثر حدة من اللقطة القريبة لوجه لوسي في فيلم د. و. جريفيث «براعم متكسرة» ١٩١٩

عندما ينكرها أبوها، ومع ذلك فقد جرى تصوير وجهها في لقطة قريبة ولذلك كان من الواجب تصوير أبيها أيضًا. وتعتبر اللقطة الكبيرة مناسبة تمامًا للعاطفة الحادة أو أي نوع، فإن لها تأثير التصاعد في أية سيمفونية أو سؤال مفاجئ فى قصيدة غنائية. "أين أغنيات الربيع" حيث يسأل كيتس (*) مقاطعًا في قصيدة (إلى الخريف)، ولذلك فإن المواجهة بين الأب والابنة فى فيلم "براعم متكسرة" تحقق تأثيرها المأساوي عن طريق لقطتين قريبتين واحدة لوجه مشوه بالحقد والأخرى لوجه أخذ شكل البراءة.

ويرى ألفريد هيتشكوك أن اللقطة القريبة مثالية لأشياء مثل كوب اللبن الذي يثير الشك في فيلم "إرتياب" (١٩٤١)، أو كأس نبيذ مملوء بخام اليورانيوم كما في فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦)، أو ظرف يلقيه أحد عملاء النازي في فيلم "المخرب" (١٩٤٢)، فهذه الأشياء تعتبر حساسة بالنسبة للحبكة، حتى إن هيتشكوك لا يمكنه الزعم بأن المتفرج سوف يولى اهتمامًا لها إذا لم يتم التأكيد على وجودها[1].

ويمكن للقطة القريبة أن تكون راسخة مثل أي كلمة أو جملة بحروف سوداء، ومع ذلك فإن ابنة عمها اللقطة القريبة للغاية يجب أن تناسب اسمها وتستخدم فقط في الحالات القصوى. ويمكن لكثير من اللقطات القريبة للغاية أن تخلق خللاً في الفيلم ويكون التأثير مثل نمط الكلام لشخص يشد على كل كلمة ينطقها بما فيها "أ " و "أل". فيمكن استخدام "ل. ق. ج" عندما تحوم الحبكة حول تفصيلة هامة جدًا بحيث يجب على الكاميرا الاقتراب بقدر الإمكان منها، فإذا كانت هناك ندبة تحدد شخصية قاتل كما يحدث في فيلم جوهان جاكسون "طرقات غريبة" (١٩٦٣) فيجب تصوير الندبة فى (ل. ق. ج.).

(*) جون كتيس شاعر إنجليزي من أعلام الرومانتيكية، ولد في مدينة لندن فى عام ١٧٩٥، ولم يعمر طويلاً، فمات في عام ١٨٢١ . درس الطب، ولكنه احترف الأدب وتزامن مع الشاعرين الرومانتيكيين الكبيرين لورد بايرون وشيلي (المترجم).

(1) Lee R. Bobker, with Louise Marinis “Making Movies : From Script) to Screen” (New York: Harcourt Brace Jovanich 1973), 209.

والاستثناء الوحيد من هذه القاعدة العامة هو استخدام اللقطات القريبة جدًا فـd أفلام الرعب. فهناك قد يستخدم المخرج (ل. ق. ج) حتى ولو كانت الحبكة لا تتطلبها وذلك لتدعيم الرعب وتبث القشعريرة فـd دماء المتفرج، ولقطة هيتشكوك القريبة جدًا لفم ماريون كرين وهd تصرخ، والعين المحملقة فـd فيلم "عقدة نفسية" (١٩٦٠) يتم تدبيرها على هذا الأساس ، فلم يكن غرضه أن يملأ الشاشة بتشريح امرأة عندما طعنت حتى الموت تحت الدش، ولكن لتصوير لقطات للجسد فـd جزء متكامل يستغرق خمسين ثانية من الرعب الذي يثير الأعصاب.

ويمكن للقطة القريبة أن تكون شيئًا عاديًا كما يحدد ماجيك ميكر أو جمالية كما نرى في تصوير ريتشارد آفيدون. وهناك لقطتان قريبتان تم تصويرهما بفن عظيم تعلقان بالذهن، ففي فيلم روبن ماموليان "الملكة كريستينا" (١٩٣٣) تقف كريستينا (جريتا جاربو) ملتصقة بصدر السفينة التي تحمل جثمان حبيبها الميت -نظراتها مثبتة إلى الأمام ووجهها لا يمكن اختراقه تفكر مستغرقة فى لا شيء كما تسير القصة. فاللقطة القريبة لوجهها تعرض أكثر غياب الفكر المؤلم الذي لا يمكن أن يراه أحد، وفي فيلم ويليام وايلر "مسز منيفر" (١٩٤٢) تفتح كاي منيفر (جرير جارسون) نافذة وتنظر إلى المراعي المنتشرة. وبدفعة لاهثة تقابل الكاميرا وجهها في حين تكون السماء الخلفية للقطتها القريبة.

اللقطة العامة:

إذا كان يمكن مقارنة اللقطة القريبة بلوحة فإن اللقطة العامة هي وسيلة مخرج الفيلم لتكوين منظر طبيعي. وفيلم الغرب معروف بشكل خاص بلقطاته العامة: غزال يلعق المياه من جدول مع جبل يحدده الثلج فى الخلفية (فيلم جورج ستيفنز "شين" ١٩٥٣، ورجل يودع امرأة يختلط مع المنظر الطبيعي عندما يبتعد راكبًا فيلم جون فورد "عزيزتي كليمنتين" ١٩٤٦، والعديد من لقطات فورد العامة في "كليمنتين" هي في الواقع مثيرة لذكريات عالم الرجل الوحيد: فنحن نرى حانة تعج بالرجال الذين نراهم أحيانًا ظلالاً وأحيانًا تلقي عليهم الضوء مصابيح

الكيروسين المعلقة فوق الرؤوس أو نرى امتدادًا للسماء التي تلقي بهما على شارع مهجور.

وعند تصوير الموت فى لقطة عامة فإنه يقلل ألم الرؤية، ففي فيلم "الفجر العارى" (١٩٥٥) يختار إدجار ج. أولمر لقطة عامة لمعتقل سانتياجو (آرثر كنيدي). ثم نرى سانتياجو على ظهر جواد عندما تصيبه الرصاصة ، فنحن لا نرى عينين متوازيتين ولا انبثاق الدم، واللقطة لها جمال تشكيلي بالنسبة لها، بحيث أنها تذكر المرء بالتصوير الزيتى مثل لوحة بروجيل «سقوط إيكاروس» في حين يصفها شاعر مثل و. هـ. أودون (*) ينفض كل شيء / بتمهل هادئ تمامًا عن الكارثة. ويشابه وضع الكاميرا الكلمة في اللغة اللاتينية، حيث أكثر مكانين أهمية فى الجملة هما البداية والنهاية. فتستطيع الكاميرا مثل تركيب الجملة اللاتينية أن تغير وضع الموضوع والشيء الذى تعتمد عليه في حرصها على التركيز، وتستطيع اللاتينية أن "تخلط" كلمات الجملة بوضع الفعل في الآخر وجملة اسمية في البداية والموضوع في الوسط. وتستطيع ألكاميرا أن تفعل نفس الشيء، فيمكنها أن تركز على الموضوع في ل. ق وتتجاهله في ل.ع، وتستطيع أيضًا أن تغير دلالة الموضوع بتصويره من زوايا مختلفة.

زاوية اللقطات:

في "لقطة بزاوية منخفضة" تصور الكاميرا الموضوع إلى أعلى فتجعله يبدو أكبر مما هو عليه بالفعل. وتستطيع هذه اللقطة أن توحي بسيادة القوة كما تفعل في فيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١)، حينما يحوم أحد الشخصيات حول كين الشاب عندما يقدمه في بداية الفيلم على زحافة. وفي اللقطة العالية الساوية "تصور الكاميرا الموضوع إلى أسفل بحيث تجعله يبدو أصغر مما هو عليه. وعندما تتفاوض إحدى عضوات الحركة السرية الفرنسية بيل كلجز (دان ديلي) في فيلم جون فورد "عندما يعود ويلي إلي البيت على الأقدام" ١٩٥٠، فإن

(*) شاعر إنجليزي ولد فى مدينة يورك ١٩٠٧وعاش في ألمانيا فترة ثم عاد إلى إنجلترا ونشر ديوانه الأول تحت عنوان "قصائد" عام ١٩٣٠ .رغم أنه لم يعتنق الشيوعية فإنه كان زعيم الشعراء اليساريين الجدد ويبدو تأثير ت. س. إليوت في أعماله. (المترجم).

إلساوية العالية التي صور بها تمثل تصغير النفس التي يشعر بها شخص أثناء استجوابه.

ولقطة إلساوية العالية للرئيس وهو يذرع الحجرة في فيلم جريفيث "إبراهام لنكولن" ١٩٣٠ تذكرنا بأن أحمال المكتب تجعل من العظيم قزمًا.

وفي فيلم آلان ج. باكولا «كل رجال الرئيس» ١٩٧٦فإننا نرى أثناء خروج المخبرين الصحفيين بوب وود وارد وكارل برنشتين (روبرت رد فورد وداستين هوفمان) أن الكاميرا تراقبهما من أعلى، فيأخذان بدورهما في الصغر، وهما يدركان جسارة عملهما، وينتهي المشهد بالكاميرا تتجه إلى أسفل حيث حجرة المطالعة في مكتبة الكونجرس حيث تبدو كنتفة ثلج مكبرة.

ويتطلب السيناريو أحيانًا لقطة عالية إلساوية لأسباب لا تتعلق بالرمزية أو التصور، ففي فيلم جورج مارشال "داليا الزرقاء" (١٩٤٦) تشير مسز هاروود (فيرونيكا ليك) التي تكون فى الدور الأول لأحد الفنادق بالتليفون إلى أسفل لجوزى موريسون (آلان لاد) الذي يقف عند مكتب التسجيل في الدور الأرضي. وكان على مارشال أن يصور إلى أسفل تجاه موريسون ليلائم إلساوية التي رأته من خلالها مسز هاروود ولذلك أملت طبيعة المادة أو طبيعة اللقطة.

لقطات من مواضع ثابتة للكاميرا:

عندما تتحرك الكاميرا فإنها تعني أنها فى حالة معلقة إلى أن ترى ما يريد أن يرى المخرج، فالكاميرا المتحركة تشبه إلى حد ما الجملة الوقتية حيث يظل المعنى معلقًا حتى النهاية نفسها.

عندما تستخدم جملة "الكاميرا المتحركة" يمكن أن تعني شيئين. وقد تكون الكاميرا كلها على عربة متحركة مثل «الدولي»، أو عربة نقل صغيرة، أو قد تقف ثابتة على خاصية مثل حامل بثلاثة قوائم ولكن لديها حرية الدوران. ويحدد اتجاه دورانها ـ شمالاً أو يمينًا، أعلى أو أسفل أي أن تكون اللقطة جانبية أو رأسية. ويمكن استخدام كليهما لإضافة تأكيد للموضوع.

اللقطة الجانبية:

عندما تتحرك الكاميرا حركة جانبية" فإنها تدور بشكل أفقي على مفصل ثابت، والحركة الجانبية هي أقرب ما يفعله فيلم في تقليد الحركة الطبيعية لأعيننا ونحن نقرأ، وعلى العموم تتحرك اللقطة الجانبية من الشمال إلى اليمين ولكن يمكنها أيضًا التحرك من اليمين إلى الشمال تذكرنا بطريقة من الخلف إلى الأمام لبعض الناس الذين يقرأون المجلات، ففى بداية فيلم جريفيث "إبراهام لنكولن" تقودنا لقطة جانبية خلال الغابات العارية إلى كوخ حيث ولد لنكولن. (وتحدث نفس اللقطة بالصدفة في النهاية وبذلك تحيط بكل من الفيلم وحياة لنكولن بالكامل). ويمكن أيضًا أن تعلق اللقطة الجانبية على أحد المواقف، عندما يصيح دافيد لوك (جاك نيكلسون) في فيلم أنطونيوني "المسافر" (١٩٧٥) عاليًا في يأس لأن سيارته اللاندروفر قد غرست في الرمل، وتجيب الكامير بحركة جانبية على الصحراء اللامبالاية. وأحيانًا تكون اللقطة الجانبية ذكية تمامًا. وهناك لقطة لذيذة فى فيلم وودي ڤان دايك "الرجل النحيف" (١٩٣٤). عندما تفتح نورا شارلز (ميرنا لوى) بابًا على اليمين فتتحرك الكاميرا من اليمين إلى اليسار من مدخل الباب إلى الداخل حيث يواجه زوجها فتاة تبكي. وعندما يرى زوجته تتحرك الكاميرا حركة جانبية من اليسار إلى اليمين وإلى الخلف لنورا عند مدخل الباب كما لو كانت هي الأخرى في حيرة لوجودها في موقف وسط.

ويمكن لتنويعية اللقطات الجانبية أن ينتج عنها أيضًا تأثيرات هامة، ففي "الحركة الجانبية الدائرية" تدور الكاميرا ٣٦٠ درجة. واستخدم فرانسوا تروفو هذه الخاصية في فيلم "جول وجيم" (١٩٦١) حيث تصور الكاميرا تريز من مركز حجرة بينما تتحرك بسرعة حول الغرفة مقلدة آلة بخارية وذلك بنفخ دخان سيجارة. والحركة الجانبية الوامضة هي حركة سريعة بشكل غير معتاد حتى إنه ينتج عنها إبهام مؤقت. ويستخد ماموليان اللقطة الجانبية الوامضة على الفور بعد أن يصبح دكتور جيكل مستر هايد لأول مرة في فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣٢).

اللقطة الرأسية:

عندما تتحرك الكاميرا رأسيًا فإنها تدور بشكل عمودي على مفصلها. ومثل اللقطة الجانبية، فإن اللقطة الرأسية في إمكانها أن تضيف أيضًا المعلومات للمشاهد عن الشيء أو الشخص، ففي فيلم روبرت ستيفنسون «جين إير» (١٩٤٤) تتحرك الكاميرا إلى أسفل من لوحة تذكارية مكتوب عليها «معهد لوود» إلى جين النائمة التي جرى نقلها إليه، وفي فيلم "المواطن كين" تتحرك الكاميرا إلى أعلى بوابة مدخل مقاطعة كين إكسانادو مرورًا بعلامة ممنوع الدخول؛ لتذكرنا بأن التحذير ينطبق على كل أحد حتى هي. وفي نهاية الفيلم تتحرك الكاميرا إلى أسفل البوابة إلى علامة ممنوع الدخول وكأنها تعود إلى نقطة البداية.

تناسب اللقطة الأفقية بشكل خاص الإيحاء بالرعب. فبينما مصاحبة الدماء (جلوريا هولدن) على وشك أن تغرس أسنانها في عنق إحدى الضحايا في فيلم لامبرت هيل "ابنة دراكيولا" (١٩٣٦)، تبدأ الكاميرا في تسلق الحائط تاركة الباقي لخيالنا. وتناسب اللقطة الرأسية أيضًا إثارة التشويق. ففي فيلم أنطونيوني «المسافر» تقوم الكاميرا بتتبع منحنى سطح سلكي أعلى حائط في غرفة أحد الفنادق حينما يقطع نزولها فجأة طرق على الباب بحيث يجعلها تتراجع إلى الخلف وتطل من فوق الباب لترى من هناك (إنه فقط الجرسون!)، ويمكن للقطة الأفقية أن توحي بالمصير الفعلي أو المحتمل لإحدى الشخصيات، فعندما يكتشف فيليب فاندام (جيمس ماسون) في فيلم هيتشكوك "الشمال بالشمال الغربي" (١٩٥٩) أن عشيقته هي عميلة أمريكية؛ يقرر أن يقتلها في طائرة، فهو يرى أن هذا الأمر هو شيء يجب عرضه من علو شاهق ـ على الماء. وعندما ذكر "العلو" تتحرك الكاميرا إلى أعلى ـ إلى لا شيء سوى الفضاء الخالي.

ففي تحركها جانبيًا أو أفقيًا تقود الكاميرا العين بشكل أفقي أو عمودي محددة كلا من الاتجاه والشيء في مجال رؤيتنا. قد تتحرك الكاميرا أحيانًا جانبيًا ثم أفقيًا أثناء توجيه نظرة المتفرج أو الشخصية عبر سطح وأعلى سطح آخر. وهناك فلاش باك سيء السمعة تمامًا، يقوم جوناثان كوبر (ريتشارد تود)

بالشرح لصديقته الحائرة كيف توسلت إليه شارلوت إينوود (مارلين ديتريتش) أن يذهب إلى شقتها ويحضر لها ثوبًا جديدًا، ويبدو أن الثوب الذي كانت ترتديه ملوث بدم زوجها. وحينما يدخل كوبر الشقة تتحرك الكاميرا حركة جانبية عبر الحجرة إلى جثة مستر إينوود، ثم تتحرك إلى أعلى باب مقصورة. ويبدو في الأول أن حركة الكاميرا الرأسية لا معنى لها، ولكن حينما يفتح كوبر الباب ويزيل الثوب تكشف الكاميرا أنها حجرة ملابس. وبالرغم من أن الحركة الرأسية على حجرة الملابس قد تبدو تافهة أو حتى لا ضرورة لها، فإنها جزء من خطة هيتشكوك ليجعل من قصة كوبر جديرة بالتصديق؛ ولذلك جعل الكاميرا تقود كوبر إلى حجرة الملابس وكأنه لا يعرف مكانها، فإذا توجه كوبر على الفور إلى الحجرة فإن الجمهور قد يظن أن شقة شارلوت مألوفة لديه وبالتالي قد لا يصدق قصته.

لقطات الكاميرا المتحركة:

وبدلاً من مجرد الدوران على محور، فإنه يمكن لبعض الكاميرات أن تتحرك بالفعل مع أو في اتجاه ـ أو متباعدة عن ـ الموضوع الذي يجرى تصويره. وتطبق جملة "اللقطة المتحركة" بشكل مناسب على عمل هذا النوع من الكاميرات. وهناك بعض الاختلافات في هذه اللقطات تتوقف على الطريقة التي تتحرك بها الكاميرا، فإذا تحركت الكاميرا على قضبان فهى لقطة متحركة، وإذا كانت محمولة على عربة صغيرة فهي لقطة متنقلة، وإذا تحركت إلى أعلى وإلى أسفل وإلى الأمام وإلى الخلف لمشهد يجري تصويره على رافعة فهي لقطة رافعة.

وفي أيامنا هذه فإن معظم الذين يكتبون عن السينما يستخدمون اللقطة المتنقلة واللقطة المتحركة بشكل تبادلي، فالكاميرا تنتقل على العربة إلى الأمام (أو تتحرك) وعندما تتحرك تجاه الموضوع المراد تصويره، وتتراجع عندما تتحرك مبتعدة عن الموضوع الذي يجرى تصويره. ويطلق الآخرون ببساطة على أي لقطة

(*) أصبح المصور جيمس وونج هاو عربة بشرية عندما صور مشهد ملاكمة في فيلم روبرت روش «الجسد والروح» ١٩٤٧ على حذاء انزلاق جليدي.

تكون فيها الكاميرا متحركة على عربة (نصف نقل أو عربة صغيرة أو دراجة وحتى على حذاء الانزلاق (*) على الجليد) «لقطة متحركة». ولذلك فسوف يتحدثون عن "اللقطة المتحركة للأمام" وعن «لقطة عمودية متحركة» وعن «لقطة قطرية متحركة» وهلم جرا.

و «اللقطة المتحركة على قضبان» هي مرادف جيد «للقطة المتحركة»؛ لأنها وصف جيد لما تقوم به الكاميرا بالفعل، ولأنه غالبًا من المجال التكهن بأن الكاميرا على قضبان في البلاتوه أو على عربة. ولقطة الرافع على الوجه الآخر يمكن التفرقة بينها وبين الحركة إلى أعلى وإلى أسفل.

واللقطات المتحركة لديها امتيازات معينة عن بقية اللقطات. وبما أن في إمكان اللقطات المتحركة أن تغطي مساحة أكبر وتمدنا بتفاصيل أكثر من الأنواع الأخرى؛ فهي تدعم الجو العام لمدة أطول من الزمن. ومن الواضح جدًا أن اللقطات المتحركة تستطيع أن تصبح النفس البديلة للشخصية أو الرفيق غير المرئي. كان ماكس أوفلس أستاذًا في التقنيات الخاصة بالكاميرا المتحركة. ففي فيلم أوفلس تبدو الكاميرا وكأنها ترقص وتنزلق وتندفع أحيانًا فتصعد السلالم مع العشاق اللاهثين أو تصحبهم بشكل رزين في نزهة، وأحيانًا تتسلل خلف نافورة أو ينبوع وذلك لكي لا تبدو ظاهرة. وفي فيلم أوفلس "رسالة من امرأة مجهولة" (١٩٤٨) تنصت الكاميرا إلى فرقة موسيقية ريفية تدق لحن "أغنية لنجم المساء" من أوبرا فاجنر "تانهوزر"، ولعجزها على حمل التوزيع الأوركسترالي الدقيق؛ فإنها ترتفع كشيء لا يمكن إرضاؤه، وتغادر الميدان لتلحق بإليزا وخطيبها الريفي البسيط. وفي دار الأوبرا تواكب حملة التذاكر إلى أعلى السلالم ولكنها تتحرك إلى أعلى الدرابزين الرخامي.

ويمكن أن يجذب عمل الكاميرا المتحركة المتفرجين بشكل مادي إلى داخل الحدث، ولكن يمكن أيضًا أن يغريهم بالدخول إلى عقل الشخصية مثلما يحدث في فيلم سيدني لوميت «رحلة النهار الطويلة إلى الليل» (١٩٦٢)، فإن لقطة الرافع التي تنهي هذا الفيلم هي واحدة من أعظم الولائم السينمائية الفنية؛ لأن

لوميت فيها استطاع أن يجسد كل مونولوج مارى تيرون. فإن ماري (كاثرين هيبورن) تكون في عربتها مع زوجها ووليدها، وتتذكر كيف منعتها إحدى الراهبات من دخول الدير لادعائها بأن لديها رؤى لقديسة لورديز. فلو كان في الإمكان رؤية استعادة الماضي لكان يتألف من انحسار تدريجي. وتقريبًا حالما تبدأ ماري مونولوجها تبدأ الكاميرا في التراجع بعيدًا عنها، ثم ما تلبث أن ترتفع عندما تترك أفكارها هذا العالم. وبينما تصفر ماري تدريجيًا كذلك يفعل زوجها ووليدها. وعندما يقترب المونولوج من لقطة قريبة نرى وجه ماري في لقطة كبيرة أثناء نطقها بالسطور الأخيرة : "كان ذلك فى شتاء العام الدراسى الأخير، وفي الربيع حدث لي شيء ما. أجل «إنني أذكر»، وقعت في غرام جيمس تايرون وكنت سعيدة لبعض الوقت.

ويتبع لوميت اللقطة الكبيرة لماري بلقطات كبيرة لتايرون هو الآخر، ثم يعود مرة أخرى إلى وجه ماري الذي لم يعد تراجع أثيريا أو متوهجًا باتهام مضاد ولكن بغموض تراجيدي.

أنواع أخرى من اللقطات:

تتم أغلب الطرق الشائعة للإيحاء بالحركة من خلال لقطة الزوم، وعلى وجه الدقة فهي ليست لقطة متحركة، لأن الكاميرا لا تتحرك بأى وسيلة اتصال، ولكن يبدو انطباع الحركة بالقرب أو بالبعد بها عن الموضوع؛ وذلك لأن المصور يستخدم عدسة معدلة للمسافات. وهناك بعض الفرص التي قد يرغب فيها المخرج فى استخدام لقطة الزوم: أن ينفرد بشخص في زحام، أو لتحديد مخبأ مجرم في غابة، أو للظفر بتعبير لوجه دون إدراك صاحبه بوجود الكاميرا، وهلم جرا. ولكن الإكثار من حركات الزوم في المشاهد ممكن أن يؤثر بشكل عكسي على المتفرج. ففي حين أن اللقطات المتحركة تسمح للمتفرجين بالتحرك مع الكاميرا فإن لقطات الزوم تميل الى رشقهم إلى داخل الحدث أو تدفعهم إلى

خارجه، ويجب لتأثيرها المضطرب عدم استخدام لقطة الزوم عندما تكون اللقطة المتحركة أكثر توفيقًا.

وعلى عكس الزوم والذي يمثل حركة خادعة هو السكون وهو شكل من الحركة المتوقفة، ففي اللقطة الساكنة تتوقف الحركة ككل فجأة "وتتجمد الصورة" كما لو كانت قد تحولت إلى صورة فوتوغرافية ثابتة، ففي نهاية فيلم تروفو ٤٠٠ضربة (١٩٥٩) يهرب أنطوان دونيل (جان بيير ليود) من إصلاحية ويتجه ناحية المحيط، وعندما يصل إلى حافة المياه فإنه يقتصر على السير في الجزء الضحل ثم ما يلبث أن يستدير ويواجه الشاطئ، في تلك اللحظة يجمد تروفو الكادر مقتنصًا أنطوان بين الإصلاحية والمحيط، بين الماضي والمستقبل، فالتجمد يدل على الثبات والعجز وعدم اتخاذ القرار.

فالزوم والتجمد متشابهان، بمعنى أنهما يجذبان الانتباه إلى التفاصيل بشكل درامي أكثر من الوسائل الأخرى، ولأن قدرتهما فائقة فى التحديد؛ فإنه يسهل سوء استخدامهما مثلما يخطئ الكتاب الصغار في استخدام الحروف المائلة. فكثير من الأفلام السينمائية (على سبيل المثال فيلم "ساتيريكون" لفيلليني ١٩٧٠، وفيلم ميلتون كاتسيلاس "تقرير إلى مندوب الحكومة" (١٩٧٥)، وفيلم جون أفيلوس "روكي" (١٩٧٦)، وفيلم فرانك بييرسون «مولد نجمة» (١٩٧٦)، وبالمثل العديد من الأفلام التليفزيونية، تنتهي بلقطة ثابتة، ولذلك فإنه من المفيد توضيح وظيفة اللقطة الثابتة (*).

يقوم المخرج العظيم بتثبيت الحدث لسبب ما، ويثبته المخرج المتواضع من أجل التأثير. وأفضل استخدام للقطة الثابتة نراه في فيلم كين راسل "نساء عاشقات" ١٩٧٠ المأخوذ عن رواية د. هـ. لورنس، فالرواية لا تصل إلى قرار حقيقي. فقرب النهاية يقوم بركن بإخبار أورسولا بأنه يريد اتحادًا «أبديًا» برجل. وتقول أورسولا التي لا يمكن أن تتصور مثل هذه العلاقة: "لا يمكن أن تنالها لأنها زائفة

(*) كنا أول من استخدم اللقطة الثابتة في نهاية فيلم "ليل وقضبان" ١٩٧٣ وفيلم «اغنية على الممر» (١٩٧٢)، في مصر وسائر البلدان العربية. "المترجم".

ومستحيلة". فيجيبها بركن قائلاً "إنني لا أعتقد ذلك". وتنتهي الرواية بهذه الكلمات. وآخر لقطة يقدمها راسل هي لقطة ثابتة لوجه أورسولا (حبيبتي لندن) في حالة من الحيرة التامة، تتركها كلمات بركن (آلان بيتس) عاجزة عن الكلام وماذا يمكن أن يوحي بالعجز عن الكلام سوى اللقطة الثابتة؟

ويمكن للقطة الثابتة أن توحي باللازمن، كما تفعل اللقطة القريبة فى فيلم جورج روى «باتش كاسيدى والفتى الراقص في الشمس» (١٩٦٩)، فنحن لا نرى باتش ولا الراقص في الشمس، وبدلاً من ذلك نراهما يثبتان كأسطورة وهما يتحولان من جنس الرجال إلى أساطير.

المشهد:

تتحد اللقطة بمدى ما تشمله من واقع وكم المعلومات التي تقدمها، ولكن ما الذي يمكن أن يحدث لو أن لقطتين كانت كل واحدة منهما جزءاً من نفس الحدث تم ربطهما معًا وعرضهما في تتابع؟ فقد تقدم كل لقطة وحدها جملة من الواقع، ولكنهما معًا يقدمان جملة سردية.

وفي فيلم جريفيث «براعم متكسرة» (١٩١٩)، يأخذ الرجل الأصفر (ريتشارد بارثلميث) لوسي (ليليان جيسن) بعد أن طردها أبوها من البيت، وكانت في أحد الأيام في داخل دكان منقذها عندما دخل الرجل المتجسس في نفس اللحظة التي تسقط فيه فنجانًا. فيصور جريفيث الحدث باتباع لقطة لوسي وهي تسقط الفنجان بلقطة لرد فعل الرجل المتجسس للصوت. فهاتان اللقطتان تكونان معًا بقايا مشهد يتكون من سلسلة من اللقطات المتبادلة تم تصويرها في نفس المكان، فإن ربطهما هو في الواقع يدعم علاقة سببية مؤثرة ذات مضامين تخدم المعنى العام للفيلم. وبعد أن يدرك الرجل المتجسس وجود لوسي فإنه يخبر والدها الذى ينهي ليس فقط ارتباطها بالرجل الأصفر ولكن حياتها أيضًا. ولذلك فإن اللقطتين يكونان النقطة المحورية للفيلم؛ فإن ملاحظة الرجل المتجسس لسقوط الفنجان يسبب اكتشاف لوسي ومباشرة موتها على يد أبيها، ويسبب هذا بالتالي موته على يد الرجل الأصفر وانتحاره.

الفصل:

حينما يفكر أحد المخرجين في طريقة "تصوير مشهد" أو أحد الممثلين في "أداء مشهد" فعادةً لا يعي المتفرج السينمائي بأنه يشاهد مشهدًا. فإن ما تتذكره من معظم الأفلام هي لقطات فردية أو فصلاً أو مجموعة مشاهد تصبح مستقلة بذاتها في قدرتها على تكوين فيلم صغير من داخل الفيلم نفسه، فنحن نتذكر إحدى اللقطات وذلك لإيجازها المكتمل أو فصلها وذلك لوحدته الدرامية.

ولكن من الصعوبة البالغة أن نتذكر أحد المشاهد لأن صورته ليست مدهشة أو غير مكتمل الدراما، وأكثر من ذلك تتنامى المشاهد إلى فصول بشكل سريع، بحيث يصبح من الصعوبة معرفة مكان حدوثها بالضبط في الفيلم دون المساعدة من سيناريو التصوير. ويستطيع المخرج أن يصل بين اللقطات أو المشاهد بإحدى الطرق الثلاث ، فإما على شكل فصل تم تخطيطه أو بشكل ترابطي أو بشكل حدثي.

الفصل المخطط:

يقوم في الفصل المخطط حدث بالربط مع غيره خالقًا دراما صغرى لها بداية ووسط ونهاية، ولنعد إلى «فصل البداية» في فيلم هيتشكوك «سيئة السمعة» الذي ناقشناه في الفصل الأول. فبداية هذا الفصل تدشن الحدث : تحمل اليسيا المفتاح إلى قبو النبيذ، ثم يضيف الوسط شيئًا إلى الحدث : تدس إليسيا المفتاح إلى مساعدها هاري دلڤن (كاري جرانت) أثناء إحدى الحفلات، (٢) يتقدمان إلى قبو النبيذ حيث يكتشفان أن بعض الزجاجات تحتوى على خام اليورانيوم، (٣) في نفس الوقت يقل معين الشمبانيا ويذهب زوج إليسيا وساقي النبيذ إلى القبو. تأتي النهاية نتيجة لما تم من قبل وتكمل الحدث: يكتشف الزوج زوجته مع دلڤن. ففي الفصل التخطيطي تبدو العلاقة عندئذ بين المشاهد نابعة من الحدث نفسه.

الفصل الترابطي:

يعتبر هيتشكوك أيضًا أستاذًا فى توحيد مجموعة من اللقطات بشكل مترابط. ففي "الفصل المترابط" يتم الربط بين البداية والوسط والنهاية بشيء أو سلسلة من الأشياء، ففي مشهد آخر في فيلم "سيئة السمعة" تقع إليسيا - التي تعمل لحساب المخابرات الأمريكية في مدينة ريودي جانيرو المستعمرة من النازي بعد الحرب - في غرام رفيقها في العمل هاري دلڤن. تخطط لعشاء ودي لهما معًا. وفي حين يذهب دلڤن إلى القيادة تطلب منه إليسيا أن يحضر بعض النبيذ، وفي المشهد التالي يدخل دلڤن مكتب رئيسه ومعه زجاجة شمبانيا ويتركها على المكتب، وعندما يكتشف أن تكليف إليسيا سوف يتطلب منها أن تغوي شخصية قيادية نازية يدركه الاضطراب حتى أنه ينسى الشمبانيا، ينتهي مشهد٢ بلقطة كبيرة للزجاجة، في المشهد الثالث يعود دلڤن إلى شقة إليسيا حيث العشاء قد انتهى وليس هناك أي نبيذ لإنقاذ الأمسية.ويدور دلڤن بنظراته باحثًا عن الشمبانيا ويتمتم قائلاً: «أظن أنني قد تركتها في مكان ما». فهذه المشاهد الثلاثة فى الواقع تندمج في فصل واحد يمكن أن يطلق عليه «الحصول على الزجاجة» و «الزجاجة المنسية»، إلا أنها الشيء الذي يوحد الفصل؛ فإن اللقطة الكبيرة للزجاجة في مشهد ٢ هى التي تربط بين المشهد١ ومشهد ٣ ووضعهما في بؤرة درامية.

هناك مشهد مشابه في فيلم هيتشكوك «ربيكا» (١٩٤٠)، تعيش عروس مكسيم دى وينتر الجديدة فى ظل الزوجة الأولى لزوجها ربيكا، وربيكا موجودة في كل مكان، وفي فصل يمكن أن نطلق عليه «ربيكا دي وينتر المتواجدة» نرى في البداية لقطة لحجرة ربيكا مغلقة منذ موتها ويقوم كلبها بحراستها، ثم أحد مناديل مائدة الطعام عليه الحرف الأول من اسم ربيكا، وفي النهاية مكسيم دى وينتر (لورنس أوليڤييه) وعروسه الشابة (جوان فونتين) فى طرف مائدة طويلة. وليس الذي يفصل بينهما مجرد المسافة، ولكن روح ربيكا الموجودة حتى على مناديل المائدة. قام هيتشكوك بتصميم فدءا، من خلال ثلاث لقطات مختلفة

يحكم كل واحدة شيء مرتبط بالمرحومة ربيكا دي وينتر : باب حجرة النوم ومنديل مطرز ومائدة عشاء.

وفى المشهد الذي ينهي فيلمًا آخر لهيتشكوك «الشمال بالشمال الغربي» تعلق إيف كندال (إيفا ماريا سنت) يدها على يد روجر ثونهيل (كاري جرانت) حتى لا تنزل من جبل رشمور، ويشجعها ثورنهيل على أن «تتعلق هناك» مضيفًا فى تركيز شديد رغبته فى الزواج. وفى واحدة من أكثر وسائل الاتصال نعومة في تاريخ السينما فإن اليد التي كانت تتعلق بها إيف تصبح عندئذ اليد التي تساعدها على تسلق السرير العلوي في كابينة قطار. ودون أن يشك الجمهور فى ذلك يتحول المشهد من جبل رشمور إلي كابينة قطار، كانت يد ثورنهيل هي الشيء الموحد؛ أنقذت حياة إيف من الموت لتبقيها للزواج.

الفصل الحدثي:

لا يفصح "الفصل الحدثي عن كل تفاصيل حدث أو السبب في سلوك إحدى الشخصيات، إنه يتوقع من الجمهور أن يقوم بعمل الربط نفسه، إن زفاف أنجهاراد في فيلم جون فورد "كم كان وادينا أخضرا " (١٩٤١) يشمل ثلاثة مشاهد تبدو على السطح لا علاقة بينها: «خطوبة أنجهاراد» و «زيارة جرافيد» و«الزفاف»، ففي الخطوبة يأتي الشاب إيڤانز (مارت لامونت) وهو ابن صاحب منجم ـ لخطبة أنجهاراد (مورين أوهارا) بعد أن قام أبوه المتعاظم بالترتيبات الأولية. وحيث إن أنجهاراد امرأة ذات روح عالية ومخلصة؛ فهناك احتمال صغير أن يفوز بها إيڤانز بالرغم من ثروته، ولذلك لا نأخذ الخطوبة بمحمل الجد. وفي المشهد الثاني تستدعي أنجهاراد السيد جرافيد (والتريبدجوين) القس الذي هي في الواقع تحبه ـ هناك شيء مضطرب حول هذه الحادثة، فهي تبدو من أجل أن تكتشف إذا ما كان يشعر بالحب تجاهها، ولكن اهتمام جروفيد الأوحد هو راتبه الصغير الذي يجعل الزواج مستحيلاً، وفي زفافها يتماوج مع النسيم.

وتصبح الأحداث الثلاثة مرتبطة فقط عن طريق الانطباعات التى تخلقها فى عقل الجمهور، ويبدو في البداية بأن لا ارتباط هناك بين الخطوبة وزيارة أنجهاراد لجروفيد، ولكن يتضح الربط مع الحادثة الأخيرة : فالمال الذي لا يعني في البداية شيئًا بالنسبة لجهاراد يعني الكثير بالنسبة للقس، وفي اختيارها لإيفانز فإنها تختار ما يعتبره جروفيد هو المطلب الأول للزواج. وحماقة اختيارها هو زفاف كئيب حيث تلعب الرياح بنقابها وكأنه قطة صغيرة. وتنعكس مأساة زواجها على وجه القس وهو يشاهد حفل الزفاف في شكله الجنائزي.

ومن خلال هذا الفصل فإننا نتحدث عن الفيلم فيما يتعلق بأغلب مكوناته – اللقطات والمشاهد والفصول، وبقدر ما قد يبدو مضطريًا أن نفكر في الاصطلاحات شيئًا فشيئًا فإن من الضروري أن نفعل ذلك، فلا يتمتع عاشق للشعر وهو يرى قصيدة جرى تشريحها من أجل إبراز الصور، وتقوض أركانها من أجل إدراك الرموز ولكن إذا لم يعرف المرء وظيفة الصور، والرمزية في العقيدة فلن يتمكن المرء من تذوق فن الشعر. فالصور بالنسبة للشعر هي بمثابة اللقطات بالنسبة للفيلم ـ وسيلة لتحقيق غاية. ويمكن أن يقدم الشاعر صورة واحدة في قصيدة أو يتحرك من صورة إلى أقرب أو يخلق باقات من الصور. وبشكل مشابه فإن لدى مخرج الفيلم طرقًا مختلفة لربط اللقطات ويتحرك من لقطة إلى أقرب كما سوف نرى في الفصل التالي.

القطع ووسائل الانتقال

القطع

يعتبر "القطع" أحد المصطلحات الأكثر شيوعًا في الاستخدام في السينما. من الممكن أن يصيح المخرج بالفعل لإنهاء لقطة: «قطع»، وممكن أن تكون الكلمة مرادفة للمونتاج «القطع السينمائي»، ويمكن أن تكون أيضًا شريطًا من الفيلم أو وصلة بين لقطتين منفصلتين، وفي سياق هذا الفصل فإن "القطع" هو اتصال لقطتين منفصلتين. بحيث تحل الثانية محل الأولى في الحال، ويستخدم المخرج السينمائى

القطع ليرينا شيئًا لم تفعله اللقطة السابقة. والطريقة التي تحل بها لقطة محل أخرى حينما نشاهد أحد الأفلام هي شبيهة بالطريقة الى تحل فيها جملة محل أخرى ونحن نقرأ إحدى الفقرات، فبينما نقرأ تسلم جملة للجملة التي تليها بحيث في النهاية لا نقرأ خمس أو ست جملٍ منفصلة ولكن نقرأ فكرًا متكاملاً. وهناك أربعة أنواع أساسية من القطع: البسيط والمتناقض والمتوازي والقافز.

القطع البسيط:

في البسيط أو المستقيم تقطع صورة فتحل بدلاً منها في الحال صورة أخرى. والقطع البسيط مساوي للجملة التقريرية. ففي فيلم "الليدي إيف" (١٩٤١) يقطع بريستون ستيرجس من تشايسز بايك (هنري فوندا) وهو جالس على مائدة في حجرة طعام في سفينة إلى مجموعة من النساء القبيحات إلى حد ما وهن ينظرن في اتجاهه.

وعندما نترجمها إلى كلمات فإن القطع يعني ببساطة: عند هذه النقطة فإن مجموعة من النساء المفعمات بالأمل ولكن قبيحات يحملقن في اشتياق إلى تشارلز بايك الوسيم، وفي فيلم تشارلز لوتن "ليلة الصياد" (١٩٥٥) هناك قطع من راشيل (ليليان جيسن) وهي تتحدث عن براءة الأطفال إلى خارج منزلها الذي أصبح جميلاً بفعل سقوط الثلج عليه. والقطع طريقة أخرى للقول إن الأطفال وجدوا الدفء والأمان فى بيت المرأة. وفي الفصل الافتتاحي لفيلم "سربيكو" (١٩٧٣) يكرر سيدنى لوميت نفس اللقطة لسربيكو الجريح (آل باتشينو) وقد رقد على نقالة، وعيناه تحملقان أمامه، خدَّاه ملوثان بالدماء. والمرة الأولى التي يقطع فيها لوميت على سربيكو على النقالة يتضح المعنى: يرقد فرانك سربيكو جريحًا. والمرة الثانية تقوم اللقطة بعمل نفس الشيء فقط بإلحاح أعظم: فرانك سربيكو يرقد «جريحًا». والقطع الثالث يحمل قوة الإنذار بالخطر: فرانك سربيكو يرقد جريحًا.

القطع المتناقض:

عندما تتصل لقطتان متعارضتان فإنهما يكونان «قطعًا متناقضًا». فعلى سبيل المثال في فيلم "متوسط البرودة" (١٩٦١) يقطع هاسكيل ويكسلر من ممارسة الحب بين مصور تليفزيوني وممرضة جذابة إلى مدرسة في مسكنها في شيكاغو. فمن الناحية الدرامية فإن اللقطة ذات معنى؛ لأن حياة المصور والمدرسة سوف تنتهي عما قريب. ولكن القطع يصور التناقض أيضًا بين المرأتين فى حياة المصور: ممرضة فاتنة ولكنها مبتذلة ومدرسة ساذجة ولكنها متفانية.

القطع المتوازي:

يقدم القطع المتوازي ويشار إليه أيضًا على أنه القطع المتقاطع (Cross Cutting) حدثين يقعان في وقت واحد. ففي فيلم «المخرب» (١٩٤٢) يقوم هيتشكوك بالقطع المتقاطع على محاولة لتخريب مدمرة حربية في حفل تدشين في فناء بحرية بروكلين مع الاحتفال نفسه، وفي فيلم لوتون "ليلة الصياد" في اللحظة التي تعترض فيها الأرملة بأنها لا تريد زوجًا آخر، هناك قطع على قطار سريع يحمل لها زوجًا. وهناك مثال مؤثر جدًا للقطع المتوازى فى فيلم جوزيف لوزى «ملك وبلد» (١٩٦٤). يقوم لوزي بعمل قطع متقاطع لمحاكمة هارب من الجندية في الثكنات مع محاكمة تهكمية لفأر يحيط به الجنود في الخارج في المطر، وبهذا يساوي بين حالة الجندي مع حالة الفأر. فكل منهما ضحية ـ الهارب من القوانين العسكرية المتلبسة والفأر وسادية الجنود التي تنبع من حالة الملل.

القطع القافز:

عندما يكون هناك أحيانًا حدثًا ما لا يستحق سرده في التفاصيل يكسر المخرج التتابع وذلك بـ "قطع قافز". يحتوي فيلم جان لوك جودار "اللاهث" (١٩٥٩) على مشهد حيث يطلق ميشيل (جان بول بلموندو) النار على رجل بوليس في مرسيليا ويجري عبر أحد الحقول ثم يذوب في زحام باريس، ونفس الشيء في فيلم جون شليزنجر «حبيبتى» (١٩٥٦) لقطة لزوجين على بعد عشرين ياردة

من مدخل أحد المبانى، يتبعها لقطة لهما يسيران عبر أحد الأبواب إلى داخل المبنى. من الواضح أن المخرج لا يحتاج لأن يعرض كل شيء فى فصل معين، ولكن يجب تجنب القطع القافز المبالغ فيه، فإنه يثير الاضطراب بالنسبة للجمهور ويجعل من تتابع الفيلم تتابع الشريط الهزلى.

وسائل الانتقال:

يملك الفيلم السينمائي الكثير من وسائل الانتقال من مشهد لمشهد، والخصائص الرئيسية لوسائل الانتقال هي الاختفاء والظهور التدريجي والمزج والمسح والاختفاء والظهور الدائري.

الاختفاء والظهور التدريجي:

يعادل الاختفاء التدريجي نهاية الفصل، أو بمعنى أدق هو المسافة بين نهاية فصل وبداية فصل آخر. ويتوقع كل روائي رجل أو امرأة قرَّاؤه أو قراؤها، أن يتوقفوا برهة بين الأحداث. حتى هؤلاء الناس الذين يعلنون أنهم يقرأون روايات دائمًا في جلسة واحدة يحتاجون على الأقل لحظة أو لحظتين بين الفصول.

والاختفاء هو أبسط أنواع الانتقال. يتناقص الضوء وتظلم الشاشة. والعكس هو "الظهور التدريجي" حيث يتزايد الضوء بينما تظهر الصورة تدريجيًا على الشاشة. ومن الشائع أكثر فإننا عندما نستخدم "Fade"فهي تشير إلى الاختفاء التدريجي.

ومعظم الاختفاءات التدريجية لا تتعدى كون الشاشة مظلمة، ومع ذلك فالبعض منها يمكن أن يضع حدثًا في موضع فني قريب مثلما يبرز خطيب موهوب إحدى الجمل. وهناك مثل ممتاز هو أول اختفاء تدريجي في فيلم وليام وايلر "السيدة منيفر" (١٩٤٢). يغطي الفصل الأول يومًا في حياة منيفر. حيث يشعر كل واحد بالذنب لشرائه شيء قد يجده الآخر تافهًا: تحضر كاى (جرير جارسون) قبعة جديدة وكليم (والتر بيدجوين) سيارة جديدة. وفي نهاية اليوم تتحرك الكاميرا حركة جانبية على حجرة النوم وتتوقف عند القبعة التي علقت على عمود السرير بشكل جميل. يظلم المشهد وتصبح القبعة ظلاً معتمًا، ويجعل

الاختفاء التدريجي على القبعة الفصل حلقة كاملة، يبدأ بكاى وهي تشتري القبعة وينتهى بعرضها لما اشترته بشكل فني. نحن نبتسم لذلك الاختفاء لأنه يوفر نفس متعة التعرف التي نتلقاها من كلام يبدأ وينتهي بنفس الصورة. ولكننا نبتسم أيضًا لحكمتها لأنها تقدم واحدة من تلك الانتصارات المنزلية التى تبدو ذات معنى أكثر فى نهاية اليوم عنه فى بدايته.

ينزل الستار أحيانًا في المسرح بين مشاهد أحد الفصول ليدلي بمرور الوقت. ويمكن للاختفاء في الفيلم أن يقوم بنفس الوظيفة ، فالاختفاء الأول فى فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة" (١٩٤٦) يحدث فى لحظة درامية معينة. هناك ضيف غير معروف في حفل إليسيا هيو برمان يجلس وظهره إلى الكاميرا، وبشكل يثير الفضول يظل حتى بعد أن تصرف إليسيا ضيوفها، ورغم أنها تخاطبه فنحن لا نرى وجهه، الذي لم يكن سوى وجه كاري جرانت. قطع هيتشكوك فصل الحفل باختفاء ليشير إلى مرور الوقت، ولكن الاختفاء كان طريقة ذكية أيضًا لتقديم البطل بربط المشهدين اللذين يظهر في أحدهما ينتهي بظهره للكاميرا ويبدأ الآخر بظهور وجهه. وينتج عن الاختفاء إيقاع أكثر طبيعية مما لو كان هيتشكوك قد قطع من ظهر رأس جرانت إلى لقطة كبيرة لوجهه.

ويمكن للاختفاء أن يكون تعليقيًا أيضًا . ففي فيلم ڤينسنت شيرمان «مستر سكيفنجتون» (١٩٤٤) تشبه العجوز فاني سكيفنجتون (بيتي ديفز) خطابها السابقين الذين هم الآن إما متزوجين أو صلع الرؤوس، فالصورة تختفى تدريجيًا وهم يدخلون حجرة العشاء، وتظهر تدريجيًا قبعة وقفاز أحد السادة. فالقطع كان سيفسد الجو العام الذي كان يسوده النفاق الظريف. وكانت القبعة والقفاز يخصان إدوارد (جيروم كوان) وهو خطيب فقير عاد إلى مغازلة فاني وطلب الزواج منها، ويسمح لنا الاختفاء التدريجي رؤية موازنة بين المشهدين، ففي المشهد الأول تدعو فاني خطابها إلى العشاء لتؤكد لنفسها أنها مازالت جميلة، ومع أن إدوارد لا يهتم بجمالها الذى ليس له وجود ولكن بثروتها، وهي أيضًا

ليست لها وجود رغم أنه لا يعلم عنها شيئًا. اختفاء تدريجي محير وظهور تدريجي آخر، وقد يكون القطع مفاجئ جدًا ولا يقوم بتوصيل لفكرة توالد المهازل.

المـــزج:

قد يختار المخرج بدلاً من استخدام القطع أو الاختفاء أن يقوم بمزج لقطة بأخرى، ويتحقق هذا "المزج" بالإحلال التدريجي لصورة بدلاً من أخرى. ويخدم هذا النوع من الانتقال مجموعة من الوظائف المختلفة، فأحيانًا يكون المزج بكل بساطة قوة "الآنية" و «الملاحقة». في فيلم "الشمال بالشمال الغربى" يمزج هيتشكوك لقطة لروجر ثورنهيل وهو يقنع أمه متلطفًا بإحضار المفتاح من مكتب الكاتب في فندق بلازا على لقطة لهما هما الاثنين وهما يسيران عبر الممر في اتجاه الحجرة التي كان ثورنهيل يتحرق شوقًا لدخولها.

ويستطيع المزج أن يعني «ما أن يقال حتى يحدث بالفعل»، فإن الأم الراهبة في فيلم هنري كينج «أنشودة برناديت» (١٩٤٣) - ما أن تطلب رؤية برناديت حتى تمتزج اللقطة بحجرة بناديت، وفي فيلم "المقبوض عليه" (١٩٤٨)، يمزج ماكس أوفلس لقطة للشخصية ليونورا (بربارة بل جيدس) وهي تحملق في صورة لامرأة ترتدي معطفًا من المنك على لقطة وقد أصبحت ليونارا موديل ترتدي معطفًا من المنك.

متى يكون المزج انتقالاً ومتى يكون أكثر من انتقال؟. هذا بمثابة السؤال عن متى تكون الكلمة بكل بساطة إشارة تقليدية ومتى تكون الكلمة رمزًا. يمكن للماء ببساطة أن يكون «المادة» المبللة التي تروي الظمأ أو إشارة للميلاد وعودة الميلاد والخصوبة أو سببًا للموت. وعندما يكتب ويليام وردزورث (*) في قصيدة

(*) شاعر إنجليزي من الرعيل الأول للمذهب الرومانتيكي في انجلترا (١٧٧٠ - ١٨٥٠) كان لقاؤه بالشاعر والناقد الإنجليزي الكبير هو الذى دفعه لتكريس نفسه للشعر. واشترك مع كوليردج في التخطيط لديوان "القصائد الغنائية" الذي يعتبر علامة كبيرة فى الأدب الإنجليزي. (المترجم).

"المقدمة" (I ٣٨٥ ـ ٦): بمجاديف مرتعشة عدت / وعبر المياه الساكنة سلبت طريقي" ، فإنه يتكلم عن الماء في إحدى معانيه الأولية: جسم من الماء / في هذه الحالة / نهر. وفي قصيدة "الأرض الخراب" يستخدم ت. س. إليوت "الماء" بمجال متسع المعاني، يشحنه بتداعيات (التجديد، التعميد، موت العالم / العودة لحياة جديدة) ـ دينية وأدبية وبدائية الشكل. إنه السياق الذي يحدد كيفية استخدام الكلمة ، قصيدة عن الجدب الإنساني والثقافي، سوف تستغل المعاني المختلفة "للماء" إلى أبعد مدى من قصيدة عن تطور شاعر.

إنه نفس الشيء مع الانتقالات. فما يعنيه المزج ـ إذا كان بالفعل يعني شيئًا ـ يحدده السياق. فالمزج في فيلم "الشمال بالشمال الغربي" هو طريقة هيتشكوك في الحصول على شخصيتين من استقبال فندق بلازا إلى أحد الطوابق، وينوع المخرجون المهرة انتقالاتهم مثلما ينوعون اللقطات ليتجنبوا الملل ويخلقون إيقاعًا متنوعًا يقترب من مد وجزر الحياة.

المــزج الاستعاري:

عندما يكون هناك صورتان على السطح بشكل عادي وغير مؤثرتين، ويتم خلطهما بطريقة ما بحيث يكون اتحادهما توازنًا رمزيًا، فإن صانع الفيلم حينئذ يخلق مزجًا استعاريًا. وتصبح هذه الخاصية شكلاً مرئيًا للمجاز المرسل (أو كتابة تكون في معظم الأحيان متماثلة) وأنواعًا من الاستعارة حيث يحل الجزء محل الكل (أسطح المنازل أو شراع سفينة) أو إشارة للشيء المعنى (احضر = اذهب و تاج = الملكية). ونحن نستخدم غالبًا هذا التشبيه دون أن نعرفه: «اعطنا هذا اليوم خبزنا اليومى» (خبز = طعام) "كل الأيادي على سطح السفينة" (أيادي = طاقم البحارة) "يدلي بتعليقاته إلى المقعد" (المقعد = شخص جالس).

يمكن لهذا المجاز المرسل أن يجعل من عمليات المزج الاستعارية تحفًا إبداعية، ففي فيلم بيتر جودفري "السيدتين كارول" ١٩٤٧) (يقوم جوفري كارول (همفري بوجارت) بدور قاتل الزوجات بالسم، وفي بداية الفيلم تكتشف سالي (بربارا ستانويك) خطابًا تم إسقاطه وموجه إلى الزوجة، ولأن سالي تعشق جوفري فإنها تسأله عن زواجه، فيجيب بأنه في طريقه إلى الطلاق. يمتزج الخطاب على لفافة

أنيقة من السم اشتراه جوفري من صيدلي، ينتج عن مزج الصورتين / الخطاب واللفافة التوازن التالي: السيدة كارول + لفافة = موت. وبمزج ظرف خطاب يحمل اسم امرأة بطريقة تجعلها مجرد اسم هي لمسة عبقرية.

وعمليات المزج في أفلام المخرج جورج ستيفنز ذات تأثير مشابه لتجانس اللبن والقشدة، ففي فيلم "شين" (١٩٥٣) عندما ينجح ستاريت (ڤان هيڤرلين) وشين (آلان لاد) في انتزاع جذع شجرة صلدة يمزج ستيڤنز ببطء وجهيهما المنتصرين على منظر طبيعي فيجعل الرجلين والطبيعة شيئًا واحدًا. وفيما بعد عندما يرى ستاريت ملكية منزل الآباء تحترق يمزج ستيڤنز وجهه الغاضب التواق للانتقام على المنزل المحترق. وتكون المعادلة الناتجة ـ رجل + طبيعة = رجل الطبيعة، وجه + منزل محترق = غضب مكبوت ـ ليست من أجل التقدم بالحبكة وإنما غرضها التوضيح إلى حد ما لأحد موضوعات الفيلم الأساسية: توحد الرائد مع الطبيعة التي تمكنه ليصبح جزءًا من كل شيء يراه أو يفعله.

ويمكن للمزج أحيانًا أن يكون تأثيره هو التلميح الدرامي إذا ما قام مخرج الفيلم بتحضير الجمهور للقطات التالية بالتلميح بنتائجها مبكرًا، ففي فيلم "ملك ودولة" (١٩٦٤ (يمزج جوزيف لوزي لقطة لجمجمة مغموسة في الطين على لقطة لوجه جندي يعزف على هارمونيكا. يلمح المزج هنا بمصير الجندي الذي يموت فيما بعد في الطين ويصمت صوته بطلقة مسدس في فمه.

وكما لعلميات المزج القدرة على الإيحاء فإن في إمكانها الاختصار، ففي نهاية فيلم بيتر بوجدانوفيتش "الاستعراض الأخير" (١٩٧١) يعود سوني (تيموثي بوتن) إلى منزل روث بوبر (كلوريس ليشمان) ـ زوجة المدرب الذي كان بينه وبينها علاقة غرامية ـ أغلقت دار السينما أبوابها إلى الأبد. ومات سام الأسد وبيلى وديوان في طريقه إلى كوريا، كل ما بقى هو روث وتكساس الكئيبة حيث يتشقلب البهلوان عبر الشارع الرئيسي، وبينما ينظر كل من سوني وروث أحدهما إلى الآخر تكسر نظراتهما القيد الوحيد الذي من الممكن أن يوحد بينهما ـ الوحدة. وفي تلك اللحظة يمتزج سوني وروث بالمدينة وبأراضي تكساس الشاسعة. ليس هناك

اختلاف بين شاب بدون تطلعات وامرأة متوسطة العمر دون أمل ومدينة دون مستقبل، قد تصبح المصائر واحدة.

وفي نهاية فيلم «حدود كلورادو» (١٩٤٩) وهو إعادة إخراج لراؤول ولش لفيلم الغرب الناجح في مبدأ حياته «مرحبًا يا سييرا» (١٩٤١) فإن يدي ويس (جويل ماكاريا) وكلورادو (فيرجينيا مايو) وهما تلمسان الموت تمتزج على لقطة لجرس يدق. فالمزج لا يربط كثيرًا صورتين لحادثتين تمثلهما يدا العاشقين والجرس. ففا بداية الفيلم أخفى ويس نقودًا مسروقة فا كنيسة نائية، وبعد موت ويس وكلورادو يكتشف قسيس المال ويستخدمه لاستعادة جرس الكنيسة وهو يخبر أهل القرية أنه هدية عاشقين مرا مرور الكرام، إنه مزج متقن وفا نسيج الفيلم مؤثر للغاية.

المـزج الشكلى:

يستطيع المخرج السينمائا أن يمزج صورتين لهما نفس الشكل أو الإطار من خلال المزج الشكلي، وغالبًا ما يكون المزج الشكلا سهلاً على العين. على سبيل المثال في فيلم جورج ستيفنسون "جين إير" (١٩٤٤) يمتزج جسم راقصة الباليه فوق صندوق موسيقي على فتاة صغيرة ترتدى نفس الملابس، هناك شيء ساحر لا يمكن إنكاره عن تحول الجماد إلى طفلة. إنه يقدم نفس النوع من السرور البريء الذى نستخرجه من تحول قطة إلى أسد في أحد أفلام الكرتون، أو اختفاء الساحر في أحد العروض السحرية.

ويمكن للمزج الشكلي أن يرتبط بشكل مباشر بالحبكة، وهو يحدث بشكل غير عادي في فيلم هيتشكوك "الرجل الخطأ" (١٩٥٧) وهو تقرير حقيقي عن أحد عازفي موسيقى الجاز جرى اتهامه زورًا، وأثناء صلاة الموسيقار (هنرى فوندا) أمام صورة السيد المسيح يبدو المشهد على وشك التحول إلى رجل يسير فى شارع مظلم ـ وتمتزج رأس الرجل تدريجيًا براس الموسيقار) ـ الذي بدوره يصبح فارغًا بدرجة كافية ليستوعب الوجه الآخر، كان الرجل الذي تطابقت رأسه مع رأس الموسيقار هو المجرم الحقيقي، يوضح المزج كيف من السهل اتهام البريء بدلاً من المذنب، إنه بالتحديد موضوع تطابق وجه شخص على وجه آخر.

المسح:

تقوم بعض برامج التليفزيون الإخبارية بتغيير الفقرات الإخبارية التي تتوهج على الشاشة بواسطة خط يسير عموديًا عبر الشاشة، هذا الخط المتحرك هو "المسح" ، وكانت هذه الخاصية في الثلاثينيات والأربعينيات أكثر أساليب الانتقال استخدامًا. ومنذ أن أصبحت الشاشة مستطيلة التشكل أصبح في إمكان المسح أن يتحرك عموديًا وأفقيًا أو قطريًا. ويستطيع المسح أن يخلق تأثيرًا مسرحيًا بالارتفاع إلى أعلى أو السقوط إلى أسفل مثل ستارة المسرح كما حدث في مشهد في فيلم دودي ڤان دايك "الرجل النحيف" (١٩٣٤)، حيث تحرك قاع الشاشة إلى قمتها كاشفًا جماعة من فتيات الكورس، أو في مقدوره أن يقسم الشاشة بحيث يمكن مشاهدة كلاً من الجزءين خلال مكالمة تليفونية (فيلم ستانلي دونين «طيش» ١٩٥٨ .(وغالبًا ما تستخدم عمليات المسح لمجاملة كل من الآخر، فقد ينتهي أحد المشاهد بمسح من اليسار إلى اليمين والذي يليه يبدأ التحرك من اليمين إلى اليسار، ويمكن أن نجد واحدة من أفضل عمليات المسح المجامل في المشاهد الأولى لفيلم هنري ليڤين "فتاة الشفقة"(١٩٥٠)، والمسح أكثر تدفقًا من القطع وأسرع من المزج فهو مثالي في تقديم سلسلة من الأحداث في تتابع سريع، ويعتبر فرانك كابرا من المستخدمين الدائمين لخاصية المسح، واستخدمه فى المشاهد الأولى في فيلم "حدث ذات ليلة" (١٩٣٤)، وفي فيلم "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" (١٩٣٦)، وفيلم "مستر سميث يذهب إلى واشنطن" (١٩٣٩)، وفي الأجزاء التي تعرض ليد مستر سميث وهي تكتب في فيلم "مستر سميث يذهب إلى واشنطن"، على سبيل المثال يقوم خبير بعد آخر باختبار توقيع جيف سميث للسلطات، وبعد أن يتحدث كل خبير يقوم كابرا بكل بساطة "بمسحه" من على الشاشة وذلك بعرضه لعدم جدوى البحث.

ويتضح استخدام روبرت ماموليان الممتاز للمسح في فيلم "دكتور جيكل ومستر هايد" (١٩٣٢) بعد أن يصبح دكتور جيكل (فردريك مارسن) مستر هايد يسير في الليل هاجرًا موريبل كارو (روز هوبارت) خطيبته التي تنتظره في حفل عشاء تقيمه. ويفتح المسح مثل المروحة مقسمًا الشاشة بشكل قطري: على اليسار جيكل

الراحل وعلى اليمين أحداث الحفل. وعندما يغادر جيكل مقاطعة كارو يقوم ماموليان بمسحه إلى خارج الكادر الذى يتسع ليقتصر على ضيوف الحفل وموربيل القلقة، وعند تلك اللقطة ينقسم الكادر قطريًا مرة أخرى: على اليمين إيفي (ميريام هوبكنز) تحتسي الشمبانيا وهي المرأة التي سوف يقتلها هايد، وعلى اليسار توجد موربيل المرأة التى يهفو جيكل للزواج منها. ويصبح المسح وكأنه قطعًا متوازيًا يخبرنا بأنه أثناء وجود موربيل في حفلتها كانت إيفي في البيت ـ ولكن الشاشة المنقسمة تقدم لنا أيضًا امرأة البطل المثالية التي هي أيضًا منقسمة. إنه مناسب فقط لرجل مزدوج الشخصية (جيكل / هايد) فيجب أن يكون هناك امرأة مزدوجة الشخصية (إيفي / موربيل). وعندما يستشيط والد موربيل غضبًا لغياب جيكل ويصيح: «موربيل انتهت صلتك بهذا الرجل» يبدأ المسح فى التحرك من يسار الشاشة إلى المنتصف كاشفًا عن "الرجل" نفسه. ومع ذلك فإنه ليس جيكل ولكن هايد الذي نراه. يعتبر المسح تعليقًا ساخرًا على انفجار الأب إذ من الواضح أنه لا يقتصر على أن تنهي موربيل علاقتها بهايد (الذي لا يستطيع أن يعرفه) ولكن بجيكل. مع أنه حتى هذه اللحظة فإن جيك هو هايد.

يقارن بعض الكتاب المسح بمساحة حاجز الريح الزجاجي. ويستخدمه هيتشكوك بهذه الطريقة في فيلم "ربيكا" عندما ترى مسز دي وينتر الثانية ماندرلي للمرة الأولى من خلال حاجز الريح الزجاجي أثناء تنظيف مساحتي الزجاج من مياه المطر. ويكرر التقنية في فيلم "عقدة نفسية"(١٦٠) أثناء قيادة ماريون للسيارة في المطر حيث تنعكس صورة موتيل بيتس على حاجز الريح الزجاجي لسيارتها. وفي كل فيلم يقدم المسح فترة جديدة في حياة الشخصية باستحضار المستقبل أمام عيني الشخصية. وفي حالة مسز دي وينتر كان المنزل الذي عرفت فيه حقيقة ربيكا الزوجة الأولى لزوجها وبالنسبة لماريون هو الموتيل الذى لقيت فيه حتفها.

الدوائر:

تبدو رؤية م. ت. روشمور من خلال تليسكوب في فيلم هيتشكوك "الشمال بالشمال الغربي" وكأنه داخل دائرة وسط شاشة مظلمة. هذه "لقطة مقنعة" أو بمعنى أدق "لقطة حدقية" حيث يكون كل شيء فيها أسود ما عدا ما يجب رؤيته بشكل تليسكوبي. يمكن أيضًا تغيير الكادر(*) ليقلد أشكالاً أخرى (وعلى سبيل المثال النظر من فتحة مفتاح، شرخ فى الباب، منظار ثنائي العينين، تليسكوب غواصة) يعتمد على الشكل الذي يريد المخرج أن يرى الجمهور الصورة من خلاله. ففي فيلم "مولد أمة" (١٩١٥) قدم جريفيث الشكل البيضاوي لصورة إلس ستونيمان من خلال لقطة حدقية.

وبالإضافة إلى لقطة الحدقة فهناك ما يعرف بالاقتراب الحدقي والابتعاد الحدقي ـ فالاقتراب الحدقي يتكون من فتح الكادر بدائرة من الضوء تظل تتسع حتى تملأ الصورة الكادر ـ و"الابتعاد الحدقي" هو العكس، فكأن الظلام ينسل إلى الكادر من الجوانب دافعًا الصورة المتناقصة إلى جزء من الكادر حتى تصبح بقعة وتختفي.

يمكن أن يتحرك المخرج بالكاميرا إلى الأمام وإلى الخلف في أحد المشاهد، أو في أيامنا هذه أن يحرك عدسة الزوم إلى الأمام أو يتراجع بها في أحد المشاهد ولكن ليس هناك ما يماثل لقطة الحدقة عندما يفتح الكادر. استخدم جريفيث لقطة الحدقة بشكل مثير في طابور شيرمان ناحية البحر في فيلم "مولد أمة"، فهو يفتح الكادر من الركن الشمالي الأعلى ليكشف عن أم وأطفالها فوق التل، وفي البداية لا نعلم سبب تكومهم في خوف، ولكن بينما ينفتح الكادر نرى جنود شيرمان في أسفل الوادي. وفي فيلم "التعصب" (١٩١٦) يكشف جريفيث تدريجيًا بابليون بتوسيع الكادر بادئًا من أسفل الركن الأيمن.

(*) الكادر هو ببساطة المستطيل الذي يظهر الفيلم في داخله، والكادر هو صورة فوتوغرافية واحدة في شريط الفيلم. ووضع الكادر يعني تكوين بصري للقطة أو مشهد. وتسمية «خارج الكادر» خلال الفيلم يعني أن خط الكادر وهو الخط القاسم بين كادرين نراه ويجب تعديل آلة العرض.

ولقطة الحدقة مؤثرة بوجه خاص في مشاهد الموت. وتموت كل من لوسي في فيلم "البراعم المتكسرة" (١٩١٩) وفتاة الجبل في فيلم "التعصب" بلقطة الحدقة. ويمكن أن يوحي التحديق المتراجع بالموت، لأن الطريقة التي يزحف فيها الظلام إلى الكادر مقللاً من حجم الصورة إلى نقطة صغيرة ثم ما تلبث أن تتلاشى. واختار أورسون ويلز لقطة الحدقة ليرمز إلى موت ديلبر منيفر ونهاية الجواد وعصر العربة ذات الجياد في فيلم "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢). فتتحرك العربة دون جياد في لقطة عامة عبر الثلج. ويغني المسافرون في مرح ولكن أغنياتهم تعد تناقضًا حادًا مع المنظر الطبيعي الذي تتسيد فيه شجرة ميتة بفروع هزيلة، وبينما تتحرك العربة ذات الموتور خارج الكادر يبدأ ويلز بالتراجع إلى الخلف بلقطة الحدقة إلى اختفاء تدريجي. وقد يتوقع منه المرء بأن يتحرك بلقطة الحدقة بعيدًا في أحد المشاهد ويقترب بها في المشهد التالي ولكن اللقطة التالية للاختفاء هي لشخص أسود غاضب يطرق باب المنزل لأمبرسون. وتوحي لقطة الحدقة والاختفاء بالنهاية بطرق مختلفة ـ فلقطة الحدقة متدرجة وشاعرية والاختفاء نهائي. وتقوم لقطة الحدقة بتوحيد الفلاشات باك فى فيلم جورج ستيفونسون «لحن صغير» (١٩٤١). تتذكر جولي (إيرين دون) أحداثًا من زواجها وذلك بغرف تسجيلات من الأغاني الشعبية لها معنى بالنسبة لها هي وزوجها. ويبدأ كل فلاش باك بلقطة قريبة لمركز الاسطوانة التي ما تلبث أن تنتج مثل الحدقة لتكشف عن المشهد.

وبسبب غرامهم بأفلام الماضي السينمائية يستخدم كل من فرانسوا تروفو وجان لوك جودار لقطة الحدقة بطريقة أسهل من نظرائهم. يستخدم تروفو لقطة الحدقة المتراجعة بشكل متكرر في فيلم "الطفل المتوحش" (١٩٦٩) ليجعل المشاهد أشبه بمراحل التجربة العلمية بطريقة عقلية على قدر الإمكان.

ويستخدم جودار لقطة الحدقة للحنين إلى الماضي القوي في فيلم "على آخر نفس" (١٩٥٩)، ففي أحد المشاهد يستخدم لقطة الحدقة المتراجعة لميشيل وهي تحملق في إعجاب شديد بصورة كبيرة لهمفري بوجارت في آخر فيلم له. ومن المغري للمرء بأن يقول بأن جودار يستخدم لقطة الحدقة المتراجعة لهوليود

العجوزة باستثناء أن لقطة الحدقة مازالت تمارس ، ورغم أنه ليس بالنظام كما كان أيام جريفيث أو خلال الأربعينيات والثمانينيات. ومع ذلك فنحن نجد أن لقطة الحدقة مستخدمة في بعض برامج التليفزيون (حلقات ماري هارتمان، فإن ماري هارتمان غالبًا ما تبدأ وتنتهي بلقطة الحدقة) وفي الأفلام السينمائية حيث تقنيات الماضي تقدم بوضع لمسات الفترة.

يمكن أن يتحرك المخرج بالكاميرا إلى الأمام وإلى الخلف في أحد المشاهد أو في أيامنا هذه أن يحرك عدسة الزوم إلى الأمام أو يتراجع بها في أحد المشاهد ولكن ليس هناك ما يماثل لقطة الحدقة عندما يفتح الكادر. استخدم جريفيث لقطة الحدقة بشكل مثير في طابور شيرمان ناحية البحر في فيلم «مولد أمة». فهو يفتح الكادر من الركن الشمالي الأعلى ليكشف عن أم وأطفالها فوق التل، وفى البداية لا نعلم سبب تكومهم فى خوف ولكن بينما ينفتح الكادر نرى جنود شيرمان في أسفل الوادي. وفي فيلم «التعصب» (١٩١٦) يكشف جريفيث تدريجيًا بابليون بتوسيع الكادر بادئًا من أسفل الركن الأيمن.

ولقطة الحدقة مؤثرة بوجه خاص في مشاهد الموت. وتموت كل من لوسي في فيلم "البراعم المتكسرة" (١٩١٩) وفتاة الجبل في فيلم «التعصب» بلقطة الحدقة. ويمكن أن يوحي التحديق المتراجع بالموت لأن الطريقة التي يزحف فيها الظلام إلى الكادر مقللاً من حجم الصورة إلى نقطة صغيرة ثم ما تلبث أن تتلاشى. واختار أورسون ويلز لقطة الحدقة ليرمز إلى موت ديلبر منيفر ونهاية الجواد وعصر العربة ذات الجياد في فيلم «آل أمبرسون العظماء» (١٩٤٢) فتتحرك العربة دون جياد فى لقطة عامة عبر الثلج.

وعندما يستخدم جورج روي هيل لقطة الحدقة المتراجعة للرجلين المحتالين في نهاية فيلم "اللدغة" (١٩٧٣) فإنها تعطي للنهاية نظرة قديمة من تلقاء نفسها. ونفس الشيء عندما يستخدم بيتر بوجدانوفيتش لقطة الحدقة في فيلم "المسرح النيكلى" (١٩٧٦)، فإنه يضفي عليه جوًا من المصداقية للأيام الأولى لصناعة السينما. وحيث إن المخرجين لديهم اهتمام كبير بأفلامي، الماضي فإنهم يستخدمون كثيرًا خصائص الانتقادات الثرية في أفلامهم، فاستخدم كارل رايز

في فيلمه "يجب أن يسدل الليل" (١٩٦٤) ومارتين سكورسيس في فيلمه «نيويورك .. نيويورك» (١٩٧٧) طريقة المسح أحيانًا، فمن الواضح أنهم تعلموا من الفيلم التاريخي أن وسائل الانتقالات تخلص الفيلم من رتابة القطع المستمر.

المونتاج:

إن أي طالب يطلب منه مدرسه أن يعيد كتابة مقالة يعلم على الأقل ولو جزئيًا ما هو المونتاج؟ ومع ذلك فإن المونتاج ليس مجرد إعادة الكتابة، إنه عملية اختيار وتركيب، يختار محرر الجريدة المقالات للعدد القادم ويرتبها في نوع من النظام (بالنسبة للموضوعات وشهرة الكاتب وآخر اسم ... إلخ). وقد يقتضى لمحرر الكتاب أن يبدل وضع بعض الفقرات وأحيانًا بعض الفصول، ويستأصل مادة ما من أحد الأجزاء ويضعها في جزء آخر قبل أن يصبح المتن جاهزًا للطبع. وفي الفيلم السينمائي يتكون "المونتاج" من الاختيار والترتيب للقطات على أساس سياقها فى السرد وإسهامها في جو مشهد معين أو الفيلم ككل وقدرتها على تقوية الإيقاع وإلقاء الضوء على رمزيته، أو بكل بساطة مساعدة المخرج السينمائي على إنجاز هدفه الذي يمكن أن يكون أي شيء من رغبة ما لسرد قصة إلى رغبة لإصلاح العالم.

عندما قال ألفريد هيتشكوك بأنه يجب عمل مونتاج الفيلم فإنه كان يردد إيمان المنظّر الروسى المخرج ف. إ. بودوفكين الذي نادى بأن أساس الفن السينمائى هو المونتاج، ليس هناك خلاف بأن يقوم المخرج بعمل المونتاج أثناء التصوير، كما نادى بذلك جون فورد أو هيتشكوك الذي يذهب إلى الاستوديو في أول يوم تصوير وهو يعلم تمامًا ما سوف يكون عليه الفيلم في شكله النهائي أو إذا كان يعمل يدًا بيد مع مونتيره بحيث يكونان فريقًا. وكذلك آرثر بن وديد ألين. وفي كل الحالات يجب تركيب الفيلم.

والعلاقة بين المخرج ومونتير الفيلم مسألة معقدة وليست علاقة يمكن حلها في فصل واحد. يعتمد بعض المخرجين تمامًا على المونتير والعكس للبعض الآخر. فيعتمد آرثر بن بينما على العكس بيلي وايلدر. ولكن أحيانًا يكون حكم المونتير مصيري. يعترف جون شليزنجر أن الفصلين الأولين في فيلم «راعي بقر منتصف

الليل» (١٩٦٩) تم تركيبهما بطرق كثيرة بحيث لم يعطيا أي معنى، وفي النهاية جاء مونتير آخر وجرى تحويل الفصلين إلى مجرد مادة (على سبيل المثال قصاصات من الطبعات الأولى للمشاهد) وبدأت عملية المونتاج السينمائي من البداية.

ماذا يفعل المونتيرون بالضبط؟ فهم بشكل مثالي بمثابة النفس الأخرى للمخرج ويقومون بتنفيذ ما قد يفعله المخرج إذا كان لديهم الوقت ليكونوا كل شيء فى الأفلام التي يخرجونها، ولذلك فإن المونتيرين قد يختارون اللقطات أو يقررون أن جزء من اللقطة يجب استخدامها، وفي مقدورهم أن يضفوا على مشهد حركي إيقاعه المميز بالسرعات المتغيرة واختلاف اتجاه الحركة، ويمكن قطع مشهد عنف بشكل سريع للغاية بحيث يحصل الفيلم على السماح (بصحبة الوالدين) بدلاً من (التحذير إلا للبالغين) كما في حالة فيلم سام بيكنباه "صفوة القاتل" (١٩٧٥).

وحيث إن كل الأفلام تتطلب شكلاً ما من المونتاج؛ فهناك غالبًا مبالغة في أهمية المونتيرين ويتساوى دورهم مع دور المخرجين. ويقارنهم لي بوبكر بالرسامين؛ فهم يعملون منعزلين لإبداع حركة الأفلام والجو والإيقاع. ومع احترامه لوظيفة المونتيرين فإن بوبكر مضطر لأن يعترف بأنه شخص ثانوي: يجب أن يتمتع المونتير دائمًا بقدر كبير من الإبداع، ولكن لا يجب أن يسقط ضحية الوهم بأنه يبدع فيلمًا جديدًا من نقطة صغيرة. فإن هدفه الأول هو أن يكمل عملاً فنيًا قارب بالفعل على الانتهاء.

في الطبعة الأولى لكتاب «فن المونتاج السينمائى» أطلق كارل رايز على المونتير "مفسر التفاصيل الصغيرة أكثر من كونه المبدع الأول للتتابع". وبالنسبة للطبعة الثانية كتب البروفيسير ثورولد ديكنسون مقدمة للجزء الثاني من الكتاب حيث قال: "المونتير الحديث هو المنفذ للمخرج السينمائي ولم يعد ندًا له في أي فيلم جدير بالاحترام".

وبشكل خاص يبرز آرام ڤاكيان الذي قام بمونتاج فيلم "صانعة المعجزات" (١٩٦٢) لآرثر بن دور المونتير : أى مخرج صائب التفكير هو الذي يترك مونتيره بمفرده حتى نهاية التركيب الأول. فالفكرة التي تقول بأن المخرج يعمل بشكل مستمر مع المونتير هي خرافة؛ إنها تحدث بهذا الشكل عندما يكون المخرج أيضًا مونتيرًا. فعادةً يكون المخرج هناك لمشاهدة المادة المصورة بعد تركيبها الأولى وعندما تدعو الضرورة إليه، وذلك عندما تكون هناك مشكلة،. عندما يحس المخرج بقصور فيما يقصده في مشهد معين أو فيما يتعلق بجودته. فإنه يأتي إلى حجرة المونتاج ويراجع المشهد مع المونتير قطعًا بقطع. ولكن هناك جزء كبير بأكمله من الفيلم حيث يقول المخرج بالتحديد «استمر».

واستمر أڤاكيان ليصبح بعد ذلك مخرجًا رغم أنه مازال صغير الشأن «نهاية الطريق» (١٩٧٠) عسكر وحرامية" (١٩٧٣) منزل التعذيب (١٩٧٤)، وكمونتير تحول إلى مخرج يستطيع أفاكيان لذلك أن يقول إن المخرجين يعملون مع مونتيريهم إذا كانوا قبل ذلك مونتيرين. وبالتالي يعلن المخرج روبرت وايز في لقاء تليفزيوني بأن دور المونتير لم يتغير كثيرًا منذ بدأ العمل في الصناعة، ويجب أن نفهمه في ضوء حقيقة أنه كمونتير فى شركة ر. ك. و. حيث قام بعمل مونتاج فيلم "المواطن كين" (١٩٤١) لأورسون ويلز.

التوليف والمونتاج:

- يجب أن يكون المونتاج السينمائي شيئًا بسيطًا، إلا أن الموضوع تدور حوله مناقشات أكثر من أي شكل آخر من المونتاج. وأحد الأسباب لهذا التنظير المبالغ فيه التشابه بين التوليف والمونتاج، وهي كلمة عديدة المعاني والتفسيرات.

وقد ناقش المنظّر الروسي بودوفكين أن التوليف يتضمن بكل بساطة اتصال كل لقطة بالأخرى. ومنظّر روسي آخر ومخرج وهو سيرجي إيزنشتين تقدم بمفهوم مختلف للتوليف يسمى «المونتاج». لقد دفع بأن التوليف تضمن ليس توحيد الصور ولكن تعارضها الذى يصدم الجمهور الذى اعتاد على مشاهدة لقطة متصلة باللقطة التالية. فإذا اتخذ شخص وضع الطاووس فيجب القطع من الشخص إلى الطاوس،

فإذا كان يمثل مؤخرة الفرس فلابد من ازدواجه به حقيقيًا. وبالمثل إذا تطلب مشهد أناسًا يقتلون مثل الحيوانات: قطع من عمال يذبحون إلى ثور يذبح في سلخانة. أو إذا أراد المخرج السينمائي توصيل وجهة نظر أن كل الحروب التى يتم شنها باسم الله هى لا اخلاقية يجب أن يرتب مجموعة من اللقطات تبدأ بصورة المسيح وتنتهي بمعبود وبذلك يجعل من العسكرية شكلاً من الاعتداء.

ويتأسس المونتاج الإيزنشتيني على التناقض والصراع الذي يمكن أن يتواجدا داخل الفيلم ككل وفي داخل لقطة خاصة أو مشهد. ففي مشهد مذبحة سلالم الأودية في فيلم "بوتومكين" (١٩٢٥) لإيزنشتين يرقد جسد بشكل منحرف عبر السلالم، ويلقي التوازن بظلال تسقط بشكل تهديدي بزوايا مائلة على السلالم، وتكون السلالم طبقات ثلاث متناقضة، حيث التوازن في أعلى السلم يطلقون النار على امرأة وعلى منطقة في الخلف حيث يرقد فيها طابور من الجثث.

اكتشف إيزنشتين كيف يمكن للأفكار أن تبرز من تناقض وتصارع الصور. فبدون إبداع سلسلة فعلية من السبب والتأثير بدأ ازينشتين «بوتومكين» بلقطة لأمواج متكسرة وأتبع صورة الاضطراب هذه بلقطات لرجال ينامون على أرجوحات شبكية أشبه بالكفن ومناضد مبعثرة تتأرجح إلى الخلف وإلى الأمام ولحم يدب فيه النمل والدود - تستفزنا كل صورة، تثيرنا ولكن تعيدنا بشكل كامل لثورة البحارة[٢].

كان تأثير إيزنشتين ضخمًا ولكن لم يكن دائمًا مفيدا. فبدلاً من إحداث تأثير فني يحدث تعارض الصور أحيانًا نوعًا من الادعاء فقط. وهناك مشهد يثير الارتباك في فيلم روبين ماموليان المتميز من ناحية أخرى وهو فيلم دكتور جيكل ومستر هايد (١٩٣٢) حيث يبتهج جيكل لزواجه الوشيك بموريل فيصيح: «إذا كانت الموسيقى هي غذاء الحب.. استمر» وهو يجلس أمام الأرغن ويعزف في حماس، وتظهر خمس لقطات سريعة متتالية تعلق على ابتهاجه: لقطة لضوء

(2) Karel Reiz and Gavin Miller, "The Technique of Film Editing" (New York: Focal Press 1986), 84, Ibid.

شمعدان، قطعة فنية مضيئة، تمثال يبتسم، ووجه رئيس الخدم المشرق والمدفأة المتوهجة. فإن هذا التزايد يمكن تبريره. وتوجد في أيامنا هذه أشكال من المونتاج أقل قيمة فى الأعمال التليفزيونية التجارية: تنقسم الشاشة إلى جزئين، وتعرض لعبث طفل في جزء وفم يلتهم نوعًا من الآيس كريم فى الجزء الآخر. ويظهر صراع الصور أيضًا فى الطريقة التى تعمل بها الإعلانات التليفزيونية في الأفلام الروائية. كان متفرج التليفزيون فى الماضي مهيأ للاستراحة : تنتهي شريحة من الفيلم ثم يظهر الإعلان بنعومة. وخلال أيامنا هذه نجد بث التي تحتضر في فيلم ميرفن لروى «نساء صغيرات» (١٩٤٩) حالما تخبر شقيقتها الباكية بأنها سوف تحبها بنفس القدر في السماء كما أحبتها في الأرض حتى يظهر شخص ما يمتدح مباهج شمع الأرضيات الجديد(٣).

يعني المونتاج بالنسبة لإيزنشتين الصراع المرئي للصور. في القارة الأوربية يعنى "المونتاج" التوليف: اختيار وترتيب اللقطات التي تكون مشاهد وفصول الفيلم. وفي انجلترا يطلق على نفس العملية "التوليف" أو «التركيب» ولكن مع اختلاف طفيف: يعني التوليف التركيب المتدرج للقطات في حجرة التركيب. في حين أن «المونتاج» يعود على العملية بأكملها(٤) وهناك تقليد آخر في الماضي فقد استخدم المخرجون الأمريكيون تقنية عرفت من وقتها على أنها «المونتاج الأمريكي»(٥) وهي طريقة مناسبة فى تدمير الزمن خلال خليط من عمليات المزج والمسح والازدواج (أن تظهر صورة على أخرى). ففي أحد فصول المونتاج الأمريكي النمطي تتوالى الجرائد على الشاشة تعلن عن محاكمة جريمة قتل بينما يزيح كل عنوان الآخر. وقد يمتزج وجه القاضي مع وجه المتهم. وقد يزدوج وجه المتهم على وجه زوجته المتألمة وعلى وجهها نرى وجه القاتل الحقيقي الذي يكون مختبئًا فى حجرة رخيصة فوق أحد البارات. ورغم أن هذا الشكل من المونتاج ليس شائعًا اليوم إلا أنه كان في وقته شيئًا عالى التأثير وكان يعتبر مهمًا

(3) Ibid. 2nd ed. (1971), 277.

(4) Film Editors Forum, "Film Comment 13" (March-April 1977), 74.

(5) Ibid.

جدًا فى الحصول على لقب مونتير. وبدأ كل من سلا فكو فوركابتسن الذي كان ماهرًا بوجه خاص في المونتاج (مستر ديذر يذهب إلى المدينة ـ مستر سميث يذهب إلى واشنطن... إلخ) والمخرج دون سيجل «غزو آكلة البشر» (١٩٥٦) «هاري القذر» (١٩٧١) الرامى (١٩٧٦) .. إلخ كمونتير في شركة إخوان وارنر.

مبادئ المونتاج:

لخص رودلف آرنهايم في كتابه «السينما كفن» المونتاج في أربعة مبادئ، عرض كيفية أن يؤثر المونتاج في الإيقاع والزمن والمكان والموضوع. ويمكن تحديد مبادئه الأربعة كالتالي:

مبادئ التركيب:

أ ـ طول شريط السيلولويد

القصاصات الطويلة تولد إيقاعًا هادئًا

القصاصات القصيرة تولد إيقاعًا سريعًا

ب ـ طول المشهد

يمكن أن يكون الحدث متتاليًا بشكل منطقي (من البداية إلى النهاية).

يمكن أن يكون الحدث على أجزاء (متقطعًا ومتداخلاً)

تبادل اللقطات العامة مع اللقطات القريبة

العلاقات الزمنية:

بين الأحداث التي هي:

متتالية ــ متداخلة ــ مقحمة

بين الأحداث التي لا يربطها زمن ولكن من خلال التداعي (مذبحة عمال تتداخل مع ذبح ثور)

علاقات المكان:

بين نفس المكان في فترات زمنية مختلفة

بين أماكن مختلفة نراها في مشاهد متتالية أو متداخلة

علاقات الموضوع على أساس:

تشابه الشكل (التل المستدير يتجاور مع البطن المستدير)

تشابه المعنى (رجل سمين / رجل نحيل)

جـ ـ تناقض المعنى (قصر / كوخ)

د ـ ارتباط التشابه والتناقض (القدم المقيدة لسجين / القدم الحرة لراقص)

ورغم قيمة تحليل آرنهايم فإنه لا يزال لم يشرح وظيفة المونتاج في الفيلم بشكل كلي. وإيقاعات الفيلم هي إيقاعات الحياة، ليس هناك إيقاع منفرد ولكن العديد. ومن هنا فإن أعظم الأفلام تقوم بتوزيع الحركة من مشهد لآخر.

المونتاج من أجل الحركة:

يمكن أن نجد مثالاً ممتازًا للمونتاج من أجل تحقيق إيقاعات مختلفة في أول مشهدين في فيلم ويلز «المواطن كين» و «أخبار في الطريق» [٦] يبدأ الفيلم بالكاميرا وهى تهبط على بوابة إكسانادو متحدية علامة "ممنوع المرور". وتتراكم سلسلة من عمليات المزج الحالمة فى لقطة لنافذة مضيئة تظلم فجأة. وفم ينطق: "برعم الوردة" من خلال غلالة من الثلج المتساقط ، وثقالة ورق زجاجية عليها بيت مغطى بالثلج يتحطم من داخلها فى صمت. تدخل ممرضة إحدى الحجرات وتشبك ذراعى رجل ميت على صدره. إن جو الجزء الأول من (موت كين) بطيء وواهن. وعندما تقترب الكاميرا أكثر من النافذة يتسارع الإيقاع. يسقط الثلج بصوت أشبه بالموسيقى الكريستالية النقية تثير فى الذهن صبا كين فى كولورادو. وتنكسر ثقالة الورق وتدخل الممرضة. يتباطأ الإيقاع ويصبح الجو حزينًا أثناء وضعها ذراعى كين على صدره.

---

(6) Edward Dmytryk, "On Film Editing: An Introduction to the Art of Film Construction" (Boston Focal Press 1984), 145

المونتاج من أجل التأثير الكلي:

من السهل نسبيًا التضحية بمونتاج جيد من أجل تنوع تقنى - بتبادل اللقطات العامة واللقطات القريبة وعرض الحدث المتقطع والمستمر. ففي الواقع يجب تقييم المونتاج في ضوء تأثيراته: هل يحقق إيقاعًا بتنويع سرعة الحدث؟ والتوازن بتغيير الاتجاه (دخول من يسار الكادر متوازنًا مع دخول شخص من يمين الكادر؟)(٧) والتناغم بتوزيع اللون؟ فيلم فرانسيس فورد كوبولا «الأب الروحي» - الجزء الثاني (١٩٧٤) وفيلم روبرت ألتمان «ناشفيل» (١٩٧٥) بالتحديد يعتبران مثلين جيدين للمونتاج من أجل خلق تأثير كامل.

الأب الروحي الجزء الثاني:

واجهت كوبولا في تكملة فيلم «الأب الروحي» مشكلة تكامل حياة "فيتو كورليوني وحياة ابنه مايكل. وغرض التكملة هو تصوير المرحلة السابقة لأبوة فيتو الروحية، ولرسم تناقض عالم المهاجر من إيطاليا الصغيرة حيث نمت رجولته إلى الإمبراطورية التي وهبها لابنه، ومنذ وفاة فيتو عند بداية الفيلم لم يستطع كوبولا أن يقطع بشكل متوازي على حياة الأب والابن. وبدلاً من ذلك فقد حكى قصة فيتو عن طريق الارتداد (الفلاش باك). وعندما يتحرك الفيلم لأول مرة من الحاضر إلى الماضي، من مايكل (آل باتشينو) إلى فيتو (روبرت دي نيرو) نرى مايكل وهو يضع ابنه في الفراش. وجه مايكل إلى «يسار» الكادر. ويمتزج المشهد ببطء على وجه فيتو ووجهه إلى «يمين» الكادر وهو يضع ابنه فريدو في الفراش. فالانتقال من الابن إلى الأب من الحاضر إلى الماضى يخلق التوازن الحركة من اليسار إلى اليمين. ويحدث الانتقال أيضًا تغييرًا متوافقًا للإيقاع: عندما يتغير الحدث من ١٩٥٧ إلى بداية القرن فإن السرعة الجنونية للحاضر تستسلم لبساطة العالم القديم. ويتغير اللون أيضًا عندما تمتزج بحيرة تاهو على إيطاليا الصغيرة. ولدى عالم مايكل نظرة ماهوجينية، كل شيء فيه ممنوع وصارم. وعالم فيتو في لون الباستيل، الألوان ناعمة ورقيقة ودافئة. ولا يناقض كوبولا هنا الأب

---

(7) Sidney Lumet, "Making Movies" (New York: Vintage 1996), 184.

والابن فقط ولكن أيضًا فترة كل منهما الشخصية: الماضي المضيء معارضًا الحاضر المعتم.

وينتهي أول ارتداد (فلاش باك) من حيث بدأ - بلقطة لڤيتو وابنه - وفجأة نجد أنفسنا فى أواخر الخمسينيات مرة أخرى مع مايكل فى طريقه إلى ميامى، وبالانتهاء بقطع بدلاً من مزج آخر يحدد كوبولا الاختلاف بين السرعة الجنونية لحياة مايكل والهدوء الذي عاش فيه ڤيتو على الأقل في رجولته المبكرة.

ويبدأ الفلاش باك الثاني عندما يسمع مايكل أن زوجته كاي أصيبت بسقوط الحمل الذي تم الكشف عنه بعد ذلك ليصبح عملية إجهاض. يمتزج المشهد مرة أخرى بإيطاليا الصغيرة حيث يحوم ڤيتو حول ابنه المريض بالالتهاب الرئوي. فمرة أخرى نجد أن الطفل هو الذي يؤثر في الانتقال. وينهي كوبولا الفلاش باك بأن يقدم لنا ڤيتو والصغير مايكل على فخذيه ثم يقطع على سيارة تخترق طريقها على طول طريق شتائي وتستمر عبر مدخل بيت مايكل بحيرة تاهو الممنوع الدخول إليه. يؤدي بنا القطع إلى حاضر بلا قلب بدرجة يجعل كاي ترفع رأسها لترهب زوجها وهي تقوم بالخياطة.

لم يستطع كوبولا أن يستخدم طفلاً كجسر ثلاث مرات متوالية. وبالتالي فإن الفلاش باك الثالث في فيلم «الأب الروحي الجزء الثاني» لا ينطلق من صورة معينة.

يقوم كوبولا بشكل مجرد بمزج لقطة لمايكل وهو يتحدث مع أمه على لقطة لڤيتو يشتري فاكهة، وينهى الفلاش باك بتكوين شركة جينكو للاستيراد. في الفلاشين باك الأولين كان القطع هو الذى استرد الحدث إلى الماضي، وفي الثالث كان المزج. وحينما كان ڤيتو على وشك أن يدخل عالم التصدير يقوم كوبولا بالمزج على استجواب من الكونجرس لمايكل حيث يقومون بالتحقيق معه، وبالمزج من شركة جينكو للتصدير على التحقيقات الأولية يقوم كوبولا بتأسيس علاقة بينهما، وقانونية شركة جينكو للتصدير هي الأساس الذي بنى عليه ڤيتو

امبراطوريته هو الآن موضوع أحد الاستجوابات. ومايكل الذى ورث إمبراطورية أبيه ومع مؤسسها يلعب دور رجل الأعمال الأمين الذي يرفض أن يأخذ بالتعديل الخامس معلنًا بأنه ليس لديه ما يخفيه.

ويبدأ الفلاش باك النهائي بعد أن تخبر كاي مايكل بأن فشل حملها كان بالفعل إجهاضًا. يقطع كوبولا على عودة ڤيتو إلى مدينة كورليوني الصقلية من أجل الانتقام لموت أبيه وأمه اللذين كانا ضحيتين لثأر دون تشيشيو. وهنا تختلف الرابطة بين الحاضر والماضي تمامًا من وضع طفل في الفراش أو إقامة شركة استيراد: الرابطة هي الموت. ويصبح الاعتراف بالإجهاض مناسبة للفلاش باك لاغتيال مافيوزو. وإنه الموت أيضًا هو الذي يعيد الحدث إلى الحاضر. وعندما يترك ڤيتو قبرص بعد قتل دون تشيشيو يمزج كوبولا على تابوت يحتوي جثمان والدة مايكل الأم كورليوني.

ولا يداخل المونتاج في فيلم «الأب الروحي الجزء الثاني» فقط الماضي والحاضر، فهو يناقضهما أيضًا من خلال تنويعات الإيقاع والتوازن واللون.

ناشڤيل:

وفي فيلم ناشڤيل يداخل روبرت ألتمان حياة أربعةٍ وعشرين من الناس بحيث يسمح لأقدارهم أن تتشابك مثل خيوط في سجادة من العصور الوسطى. فالمونتاج في فيلم معقد مثل هذا لا يستطيع أن يكون شكلاً أي شيء أكثر من كون إيقاعه ما هو عليه: هناك عالما في فيلم «ناشڤيل»: العالم السياسي الممثل في هال فيليب ووكر الخفي وجورج ولاس المرشح الرئاسي الذي يدافع عن إلغاء الهيئة الانتخابية لانتخاب رئيس الولايات المتحدة ونائبه والكنائس المتشددة والتخلص من النشيد القومى والسياسة السلبية لمؤسسة تجارية ضخمة التي لا تؤمن بالتغيير. فكل عالم له إيقاعه الخاص وكل إيقاع له مجموعة تنوعاته الخاصة. فمؤسسة أول أوبرى ناعمة على أسطح خشنة في الباطن. يتغير إيقاعها بالتبادل بين الرواج والكساد.

وفي بداية الفيلم فإننا نرى العالمين وإيقاعهما. فعالم السياسة متغلغل داخل وخارج مؤسسة أوبرى مثل مجرى مائي جبلي على حافة التقلص إلى قطرات إلى أن يجمع كمية من منبع خفى ومن ثم يندفع إلى الحياة. فكلا من العالمين يوجد جنبًا إلى جنب في أمريكا كما توحي العناوين الحمراء والبيضاء والزرقاء في البداية.

وفي بداية الفيلم فإننا نرى العالمين وإيقاعهما. فيبدأ فيلم "ناشفيل" بسيارة نقل حملة هال فيليب ووكر تغادر أحد الجراجات، والميكروفون يدوي في الشوارع الصامتة بمبادل مسجلة عن أمريكا. ثم يقطع ألتمان على الاستوديو حيث نجم شركة أوبرى هافن هاملتون (هنرى جيبسون) يسجل أغنية "٢٠٠سنة" التى تحتوى تقريبًا على العديد من المبازل التي تشبه خطب ووكر. وهاملتون فى كشك منعزل عن المتفرجين. وعندما يلاحظ وجود المخبرة الإذاعية في محطة ب. ب. سى (جيرالدين شابلن) يطلب منها أن تنصرف. فإن شركة أوبرى لا تثق فى الغرباء. ومع ذلك فإن هاملتون ليس هو فقط المغني في الاستوديو إذ يقطع ألتمان من هاملتون على مجموعة من المبشرين السود مع وجود واحدة من أفراد من البيض ليناريز (ليلى توملين) وهن يسجلن أغنية «أجل افعل» ـ مع تصفيقهم الحار الحر الذي يتناقض مع الرزانة المفروضة على أغنية "٢٠٠سنة".

ويحتوى فيلم «ناشفيل» على أربع وعشرين شخصية فلابد من القطع المتقاطع، والحدث المكسور بشريحة واحدة تبدأ قبل أن تكتمل الأخرى. لاحظ ما يحققه القطع المتقاطع في المشهد التالي.

يبحث ساقي في بار عن شخصية مجهولة تستطيع أن تنزع السيجار من فم سياسي مدخن، ويستمع إلى سولين جاي (جوين ويلز) خلال ليلة للهواة ويدرك أنه محظوظ. وليس لدى سولين صوتًا رديئًا فقط ولكن ليس لديها أيضًا أسلوبًا أو إحساسًا بدرجة النغم ومع ذلك فإن ساقي البلد لا يهتم بصوتها ولكن بجسدها. وبينما يطلب ساقي البار ديل ريس (ند بيتي) أحد محاميّ ناشفيل البارزين يوقف ألتمان أغنية سولين ولكن يدعها تستمر في الغناء، فنسمعها وكأنها صوت خارج التليفون كما يسمعها بنفس الطريقة ديل ريس، ولكن هذه

المرة نكون في بيت ريس مع لينيا زوجة ريس وطفليه الأصمين. وتشجع لينيا ابنها ليتحدث عن يومه في المدرسة. وعندما يقوم ولدها بذلك فهناك تصفيق - ليس بانتصاره على عجزه ولكن لنهاية أغنية سولين التعسة. ويتغير المشهد بعد ذلك إلى البار ليسمح لألتمان ليقدم شخصًا آخر: توم (كيث كراداين) نجم الروك المفرط في ذاتيته الذي يتصل بلينيا من أجل موعد معها. فالمشهد يخدم وظائف عديدة. أولاً / فإنه يقدم تيمة الإغراء، فسوف تجعل الآلة السياسية من سولين نجمة تخدم أهدافه باستغلال رغبتها في أن تكون نجمة شركة أوبرى مثل معبودتها بربارا جين (روني بلاكي). ثانيًا / يمهد الجمهور لأكثر المشاهد حدة فى الفيلم وهو المشهد الذى تتجرد فيه سولين من ثيابها بشكل يدعو للرثاء. ثالثًا / يرسم علاقة نفعية وهي واحدة من العلاقات العديدة التي توجد في الفيلم، ينام توم مع لينيا لأنه فحل وهي سهلة، وتنام لينيا مع توم لأن زوجها لا يهتم كثيرًا بطفليهما الأصمين حتى أنه لا يهتم بأن يعلمهما لغة الإشارات ومن هنا كان عدم اكتراثه عندما يسمع مكالمة توم لزوجته في التليفون.

ويتضمن فصل آخر في الفيلم تيمة الإغراء، حيث يتقاطع خلاله أداء سولين في صالة التدخين بأداء توم في الملهى الليلي. فبينما يغني توم "إننى سهل" تظن نساء أخريات من الجمهور أنه يغنى لهن. ويقطع ألتمان على وجوههن العارفة ولكن طوال الوقت تتحرك الكاميرا نحو مائدة ركنية حيث تجلس عليها لينيا وهي الشخص الذى تهدى له الأغنية إذا استطاع توم أن يحدد امرأة واحدة. ومن خلال المونتاج يأتي إيقاع الإغراء بطيئًا وإفعوانيًا، ففي اللحظة التى يلعب فيها نجم الروك على عواطف النساء يلعب بعض الساسة التافهين على رغبة عاملة في بار غير موهوبة لتصبح نجمة. وحتى قبل أن ينهي توم فقرته فهناك تصفيق حار - ليس له ولكن لسولين. ولكن لا ينتهي الفصل بتجردها من الثياب. وبعد أن تنتهي نسمع أغنية «أنا سهل» مرة أخرى وهذه المرة من شريط في فندق توم، وهو في الفراش مع لينيا التي من الواضح أنها ليست بديلاً لصوته.

ويمكن تحديد بناء المشهد كالآتي:

أغنية توم "أنا سهل" في الملهى الليلي تتقاطع مع أغنية سولين "لم آخذ كفايتي" فى المنتدى.

نهاية أغنية «أنا سهل» / بداية تجرد سولين من ثيابها (حلقة اتصال، تصفيق).

أغنية «أنا سهل» على الشريط.

وإحدى التيمات في فيلم "ناشفيل" هي الدين وأشكاله المختلفة التي تتراوح من كاثوليكية ليدي بيرل المناضلة (بربارة باكسلى) التي ألهمتها لشن حملة لآل كنيدي، إلى إخلاص برباره جين الثابت ليسوع الذي هو امتداد لعصابها. ويبدأ ألتمان تيمة الدين بلقطة لتوم وهو راقد في فراشه ويضفي عليه شعره الطويل وعيناه اللتان تشبهان عينى المسيح مظهر يسوع. ثم يقطع ألتمان من توم إلى نافذة زجاجية مدهونة بصورة المسيح في هيئة الراعي الطيب، ومناقضًا الراعي الذي يستغل قطيعه بالراعي الذي يرعاه.

ومع ذلك فإن تيمة الدين لا تنتهي بلقطات متناقضة لشخصى الراعيين. ونجد أن الذي بدأ كلقطة بسيطة ـ لنجم الروك في الفراش نما إلى فصل من أربعة أجزاء يعرض لأربع من قداسات يوم الأحد مختلفة، وبالمثل لأربعة أشكال من العبادة. وتتحرك الكاميرا عموديًا إلى أسفل النافذة المزينة إلى حشد من المصلين. إنه قداس كاثوليكي رسمي متزمت، وليدي بيرل هناك وبالمثل سولين وكذلك ويد الرجل الأسود الذى يهتم بها. وبعد ذلك يتبدل المشهد إلى قداس تعميد بينما يغني هاملتون بورع فى جوقة المنشدين ثم بعد ذلك على كنيسة تعميد سوداء، حيث لينيا وجماعتها التبشيرية يغنين بحماس صادق. وينتهي الطقس الديني المختلط في كنيسة مستشفى حيث تجلس برباره جين في كرسي متحرك وهي تصلي بإخلاص شديد مع توهج عين العنصرة. وحالما تنتهي يقطع ألتمان على جزء آخر من ناشفيل إلى المقابر التي تتجول خلالها مخبرة محطة ب. ب. سي. وهي تحاول أن تعثر على كناية مناسبة للمدينة.

ويربط مونتاج فيلم "ناشفيل مصائر أربع وعشرين من الناس في فترة خمسة أيام، فهو يربط بين موضوعات ذات علاقة من خلال الصورة والصوت، فهو يخلق تداعيات ساخرة وذلك بصور متجاورة (نجم الروك / الراعي الطيب ومعنى أوبري العصابي / وسيارات محطمة) فهو يخلق إيقاع الفيلم المتنوع. فإيقاع فيلم "ناشفيل" هو إيقاع البراعة الذي يمكن أن يكون ناعمًا وصاخبًا، رقيقًا وعنيفًا. ويمكن أن يكون بطيئًا من تلقاء نفسه مثل أداء سولين للأغنية الموحية، أو سريعًا بشكل مصدم مثل الطلقة التي أصابت بريارة جين.

الميزانسين:

قد تكون قد طلبوا منك في أحد فصول اللغة الإنجليزية تستخدم كلمة أجنبية أو جملة عندما تكون الإنجليزية كافية، وهي قاعدة جيدة.ولكن من الصعب اتباعها دائمًا. فإن بعض الاصطلاحات أصبحت جزءًا من معجم كلماتنا رغم أنها مشتقة من لغات أخرى، لأنها تبلور فكرة معقدة في كلمة أو جملة واحدة. فإذا جرى فهم هذه الكلمة أو الجملة بشكل مناسب تتقدم المناقشة دون مزيد من الشرح، ويستخدم الفيلم كلمات مثل: الميزانسين Mise-en-scene وهي جملة فرنسية يتم استخدامها لوصف وضع المسرحية على خشبة المسرح، وغالبًا ما نقرأ فى البيان المسرحي أعدت للمسرح بواسطة "Staged by وليس "أخرجت بواسطة Directed by لأنه في الواقع أن المخرج أحضر نصًا مكتوبًا إلى خشبة المسرح ووضع له التصور الذي يحتاجه ليتجاوز كونه مجرد كلمات على الورق.

وفي الفيلم فإن الميزانسين معنى مشابه: «مسرحة الفيلم» باستخدام نفس الاهتمام للتفاصيل المتاحة للإنتاج المسرحي، بحيث يستطيع صانع الفيلم مثل المخرج المسرحي أن يحقق رؤيته للمادة. قصر بعض أساتذة السينما الجملة على ترتيب العناصر المرئية داخل إحدى اللقطات أو أحد الفصول مثل حركة الكاميرا، تنظيم علاقات الشخصيات مع بعضها، الديكور، الإضاءة، وهلم جرا. ولكن هناك اتفاق عام على أنه يجب على المخرج المسرحي أز يقرر الطريقة التي يبعث بها الحياة فى النص المكتوب، وكذلك يجب على المخرج السينمائي أن يفعل نفس الشيء. وفى كلتا الحالتين هناك نص وهناك تحقيته فى شكل درامي أو مرئي.

فالميزانسين هو في الواقع شكل من أشكال عمل الكادرات وهو اصطلاح يمكن فهمه بسهولة من أي أحد إما درس الرسم أو مارسه بالفعل، فإن إبداع الكادرات هو الأداء وأحيانًا هو فن تكوين اللقطة والتفكير فى القرارات المشابهة لقرارات الرسامين في عما ستبدو عليه الرقعة التي يرسمون عليها، ورقعة صانع الفيلم هو الكادر في شريط السيلولويد الذي ستقع عليه الصورة. ويجب على صانع الفيلم أن يرتب مثل الرسام تفاصيل الكادر فى ضوء النقط البصرية أو الدرامية التي يقوم بها أو الأفكار التي يعبر عنها.

تصور لقطة فى فيلم «طريق الهلاك» (٢٠٠٢) قاتل أجير وهو يحشو مسدسه في غرفة حيث توجد فيها صورة «القلب المقدس ليسوع والعذراء ماري». كان يستطيع المخرج سام منديس أن يقوم بحركة «بان» من المسدس إلى الصورة ولكنه بدلاً من ذلك جمع الاثنين في نفس الكادر ليقوم بعمل تعليق مرئي على التباين بين القاتل الأجير والدين الذي أثاره ـ الدين القائم على وصايا عشر الخامس منها "لا تقتل".

في فيلم «عصابات نيويورك» هناك لقطة تعرض لمهاجرين أيرلنديين ما إن يصلوا إلى نيويورك على إحدى السفن حتى يركبوا أخرى لتنقلهم إلى الجنوب للقتال من أجل الاتحاد في الحرب الأهلية، وأثناء ركوبهم السفينة التي سوف تنقلهم إلى ميدان المعركة فى الجنوب ينزل نعشًا على رصيف الميناء الذي صفت عليه نعوش. فبالجمع بين ركوب السفينة وإنزال النعش في نفس اللقطة يوحي سكورسيزس بالمصير المحتوم للرجال الذين يقاتلون لسبب لا يكادون يفهمونه إن لم يفهمونه تمامًا.

في فيلم "الساعات" غادر ليونارد وفرجينيا وولف لندن إلى الضواحي وفقًا لنصيحة أحد الأطباء الذي اعتقد أن حالة فرجينيا العقلية قد تتحسن في الريف فتتوجه فرجينيا إلى محطة القطار لحنينها إلى حياة المدينة حيث تشتري تذكرة إلى لندن. وعندما يكتشف ليونارد وجودها في المحطة يواجهها على أحد الأرصفة. ويقوم المخرج ستيفن دالدري بوضع ليونارد وفرجينيا في كادرين معاكسين لنهايات الرصيف كما لو أنهما قوتان متعارضتان. وكل ما بينهما فراغ

يعترضه فقط مقعد طويل لشخصين. كان يمكن بسهولة أن يجعل دالدري فرجينيا تجلس على المقعد أثناء اقتراب ليونارد وأن يجلس أيضًا بجوارها ويشرح لها وجوب عودتها إلى بيتها المؤقت. وبدلاً من ذلك اختار دالدري أن يعزل الشخصيتين فى نهايات عكسية فى الكادر ليوصل لنا التوتر الموجود.

ويمكن إبداع كادرات اللقطات عن طريق الجرافيك في خطوط أفقية أو عمودية أو مائلة ويمكن عمل الكادرات هندسيًا أو إيقونيًا في بؤرة عميقة أو غير واضحة، ومن زاوية عالية أو زاوية منخفضة في كادر مغطى أو مزدوج. ويمكن أن تدوم اللقطة ثانية أو تدور في عشر دقائق. وكل اختيار يقوم به المخرج يكون له نتائجه فى الميزانسين الذي يخلق تأثيرًا فريدًا. ورغم عدم وجود قواعد صارمة لعمل الكادرات هناك مبادئ معينة يجرى اتباعها بشكل واسع.

يبدو الموضوع فى الكادرات الضيقة محدودًا داخل الحدود الأفقية والعمودية بحيث لا توجد حتى إشارة للفراغ خارج الشاشة. وتعطي الكادرات الضيقة إحساسًا بالضغط. ولخلق جو يوحي بالقضاء والقدر؛ اختار إدجار ج. أولمر الكادرات الضيقة لعدة لقطات لآل روبرتس (توم نيل) في فيلم "الالتفاف". فعندما يتع وجه روبرتس فى حبائل الكادر يبدو وكأن القدر قد أمسك بخناقه.

وأي شيء يتم التركيز عليه يجب أن تضعه اللقطة بشكل بارز ولكن ليس بالضروري في وسط الكادر، فيمكن أن يكون إلى حد ما متماثل. وفي إمكان الصورة التي في وسط ميت أن تعطي الإحساس للمشاهدين بأنهم ينظرون إلى شيء ساكن مطبوع على الكادر. وقد يريد صانع الفيلم أن يقوم بتكوين لقطة بحيث تكون الصورة أقرب لجانب واحد من الكادر أكثر من أي جانب آخر، وجعلها في الإمكان أن تتعاون مع تفاصيل أخرى. في فيلم نيل لابوت "امتلاك" (٢٠٠٢) يصل اثنان من الأكاديميين يقوم بدوريهما (جوينث بالترو وآرون إيكارت) إلى طريق مسدود في علاقتهما. ولتوصيل الإحساس بالبعد بينهما يقوم لابوت بوضع بالترو في يسار الكادر وإيكهارت خلفها عند حافة الماء ـ وظهره للكاميرا. عزل الشخصية في نهاية الكادر شيء مفيد في حالة البحث عن عدم التناسق أو تأثير غير عادى. على سبيل المثال، في فيلم «التفاف» عندما يكتشف روبرتس أن

فيرا (آن سافيدج) خنقت نفسها بالصدفة بسلك التليفون فنرى جسدها فى يمين الكادر ورأسها مدلاة فوق الفراش.

يشير التكوين العمودي والأفقي إلى التماسك والتضامن في حين أن التكوينات المائلة والمنحرفة تشير إلى التوتر. وفى فيلم "بوتمكين" توحى لقطة قواد المدرعة وأذرعة البحارة المرفوعة وأذرعة الناس الملوحة بالتضامن التى تنزل عندما يظهر القوزاق على أعلى سلالم الأويسة تسقط ظلالهم على الدرجات فيخلق ميلاً يكسر الوحدة. وينتج عن اللقطة المنحرفة (وتعرف أيضًا بلقطة إلساوية الألمانية) تكوين منحرف يبدو فيه الكادر مائلاً إلى أحد الجوانب. يستخدم إدجار ج. أولمر لقطات مائلة في فيلم "العصفور الأزرق" (١٩٤٤) ليؤكد على الحالة العقلية للاعب العرائس، واللقطات المائلة في فيلم "الرجل الثالث" (١٩٤٩) توحي بعالم حيث الأشياء فيه منحرفة. وفى مناقشة عنيفة بين الشخصية المنسوب إليها العنوان وأمها في فيلم "كاري" (١٩٧٦) يبدو الكادر وكأنه سوف ينقلب.

وعندما يتكلم رهينة إيرا بحزن عن "صداقته الخاصة" مع مصفف شعر فى فيلم "لعبة البكاء" (١٩٩٢) يختار المخرج نيل جوردان لقطة مائلة تثير دهشتنا عن سبب انقلاب الكادر. هل يوحي جوردان بأن العلاقة ليست على الإطلاق طبقًا للعرف؟ وفي النهاية تكتشف أن هذه هي القضية: أن مصفف الشعر متأنث.

ويقصد أحيانًا بالكادر العمودي السخرية. في فيلم "عنوان مجهول" (١٩٤٤) تهرب جيزيل (ك. ت. ستيفنز) من مجموعة من الغوغاء اكتشفوا أنها يهودية. وتأمل في أن تعثر على مأوى في بيت عائلة صديق. وتنظر وهي محاطة بالأشجار فى الكادر إلى المسافة إلى بيت الصديق نظرة الرجاء. ومن المعتاد أن مثل هذا التكوين بعمودياته القوية أن يوحي بالأمل. فمع أن جيزيل يهودية في ألمانيا النازية إلا أن الرجل الذي تفترض أنه صديق يصبح نازيًا.

وللقضبان العمودية أمام الوجه أيضًا لها دلالة أخرى: الغموض ، السجن ، الإقصاء. فعندما تصل جيزيل في النهاية إلى منزل صديق في فيلم "عنوان مجهول" وتقف أمام البوابة يستدعى التكوين تكوينًا سابقًا وهو الذي كانت فيه تحيط بها الأشجار. ومع أن البوابة هنا هي حاجز ورغم أنها تصل إليها إلا أنها

لم تدخل البيت. فيوحي استخدام العمودي في تكوينات مختلفة مثل القضبان على الوجه بالإقصاء: تمنع الدخول وتقتل جيزيل على يد الجستابو.

ويمكن لأنماط هندسية أخرى أن تكون رمزية وفي نفس الوقت مثيرة للرؤية. في علم النفس عند يونج ترمز الدائرة للكمال وتوحي بالتوحد والعمومية. وهذه هى الحالة في فيلم «صحارى» (١٩٤٣) عندما يمرر الشاويش جوجن (همفرى بوجارت) كوبًا من الماء على رجاله الثلاثين الذين يقفون في دائرة، وعندما يتضمن التكوين ثلاث شخصيات تستطيع التنظيمات المثلثية أن تحدد علاقاتهم كما في حالة فيلم فرانسوا تروفو "جول وجيم" (١٩٦١) الذى يتقاسم فيه رجلان حب نفس المرأة.

يختار أحيانًا صانع الفيلم أن يضع لقطة في كادر بحيث تستدعي بشكل واع لوحة شهيرة أو شخصية تمثل شخصًا مشهورًا في زمن آخر. ويسمى هذا بالأيقونية ولكن بدون أن يكون بشكل متطفل. فإذا كان صانع الفيلم يقوم بتقليد لوحة أو تمثال فيجب أن يبدو التكوين طبيعيًا حتى لو كان نسخة مطابقة أو قريب الشبه بالعمل الفني. ومأدبة الشحاذين في فيلم لويس بنويل "ڤريديانا" (١٩٦١) هو محاكاة تهكمية واضحة للوحة ليوناردو دافنشي "العشاء الأخير" وجعلها كذلك باستخدام "كورال ترنيمة الشكر" كموسيقى تصويرية. وجرى التهكم أيضًا على "العشاء الأخير" في فيلم روبرت ألتمان "ماش" (١٩٧٠) عندما يقوم الأطباء بعمل "العشاء الأخير" بشكل حرفي لطبيب أسنان ينوي الانتحار لأنه يظن أنه عنين. وفيلم "فتاة بقرط من اللؤلؤ" (٢٠٠٣) المأخوذ عن رواية تراس شيفالييه يقدم شرحًا خياليًا للظروف التي ألهمت فنان القرن السابع عشر جوهانز ڤيرمير لإبداع لوحته الشهيرة بنفس الاسم. فإذا استمتعت بالفيلم فقد تسأل نفسك ما يأتي: هل استمتعت به بسبب التصوير المتقن أم بسبب القصة التى جذبت انتباهك؟ فإذا كان هو السبب الأول فهذا يعني أنك كنت أكثر اهتمامًا بطريقة تصوير كادرات اللقطات وإذا كان السبب الثاني فهذا يعني أنك كنت مأخوذًا

بطريقة سرد الحدث. وإذا كان كلا الاثنين فإنك حينئذ رأيت كيف جرى نسج الأيقوني والسردي مع بعضهما بحيث بدأ فيلم "فتاة بقرط من اللؤلؤ" وكأنما فيرمر نفسه هو الذي صمم الأسلوب البصري للفيلم ويحكي قصته.

ويبدو أيضًا أن مارتن سكورسيزس فكر في إحدى اللوحات في بداية فيلم «عصابات نيويورك» في نهاية المواجهة الوحشية بين المهاجرين والمواطنين حيث ابتعد بزوم الكاميرا تاركًا ميدان الأحياء الذين بدوا وكأنهم أعداد من العصي في تكوين يعيد تذكر لوحة برويجيل "صيادون في الثلج" حيث تصور لوحة برويجيل مشهدًا لشتاء قارس البرد تسيطر فيه الطبيعة على كل شيء والناس أشكال مظلمة أو بقع صغيرة. وبشكل مشابه في الفيلم تضاءل الميدان الذي شهد المعركة إلى صورة غارقة بالدم والبشر. فاللقطة هي معادل لمشهد جريمة يبدو بعيدًا بعد إزالة الجثث.

ويمكن أن يحدد السرد المنطقي والإيحاء الرمزي إلساوية التي نرى الموضوع من خلالها. وكما رأينا إذا كانت إحدى الشخصيات تطل من نافذة فندق على الشارع فيجب أن تكون اللقطة التالية من زاوية عالية، وبالمثل إذا كانت شخصية تقف على الأرض تنظر إلى أعلى إلى أحد الشخصيات فيجب تصوير الشخص الذى تنظر إليه الشخصية من زاوية منخفضة مع اتجاه الكاميرا إلى أعلى. وحيث إن الموضوعات التي يجرى تصويرها من زاوية أعلى تبدو صغيرة فإن الموضوعات التي يجرى تصويرها من زاوية منخفضة تبدو كبيرة. ويمكن أن توحى لقطات إلساوية العالية بالنقص، الهزيمة أو القهر ولقطات إلساوية المنخفضة بالقوة ، السيطرة والاستعلاء. وغالبًا جرى تصوير سوزان ألكسندر كين من زاوية عالية في فيلم "المواطن كين" لأن زوجها يقهرها والذي جرى تصويره في الغالب من زاوية منخفضة.

وعندما يقرر صانع الفيلم في لقطة خاصة أن تكون المقدمة ، والوسط والخلفية في مستوى واحد من الرؤية فسوف تكون اللقطة في بؤرة عميقة. في فيلم "المواطن كين" استخدم أورسون ويلز البؤرة العميقة لأسباب متعددة: لتوصيل

إحساس أكبر بالعمق ولتقليل الحاجة للقطع من لقطة إلى أخرى ولإعطاء معنى قد لا يكون واضحًا. وتعرض اللقطة الكلاسيكية ذات البؤرة العميقة في فيلم "كين" لماري كين وهي تقوم بالإعداد مع أحد رجال البنوك الذى سوف يرفع من شأن ابنها لعدم استطاعتها هي وزوجها. فإن وضع الأم في مقدمة الكادر ورجل البنك والأب فى الوسط والابن في الخلفية نراه من خلال النافذة يلعب في سعادة في الثلج يقول الكثير جدًا عن الطريقة التي رسمت بها حياة الصغير كين دون علمه وهذا أفضل من كسر الحدث في أربع لقطات منفصلة للأم والأب ورجل البنك والابن.

وأحيانًا البؤرة القليلة العمق ـ عندما تكون مقدمة الكادر أكثر وضوحًا من الخلفية ـ تكون هى الأفضل وفى أوقات أخرى يجب أن تكون الخلفية غير واضحة إلى أن يأتى الوقت الذى يجب أن تكون واضحة. وفى مثل هذه الحالة سوف يدفع بالبؤرة، فى البداية لم تكن الخلفية واضحة والمقدمة حادة الوضوح ثم ما يلبث أن تصبح الخلفية حادة الوضوح والمقدمة غير واضحة. وتعرف هذه التقنية بالبؤرة الوقتية وهي طريقة لإخفاء ملامح شخصية إلى أن يصبح صانع الفيلم مستعدًا للكشف عنها. في فيلم "وقت بعد آخر" (١٩٧٩) هناك شخص ما يتعقب البطلة ولكن صورة وجهه غير واضحة ثم ما إن يقع الوجه في عمق البؤرة فندرك أنه جاك السفاح. ومثل هذا بعد مذبحة في المطر فى فيلم "طريق الهلاك" يقف جون رونى (بول نيومان) وسط الجثث في حين يتحرك شخص نحوه. في البداية لا يكون الشخص أكثر من مجرد ضباب إلى أن يضعه المخرج سام منديس في عمق البؤرة. إنه المنتقم مايكل سوليڤان (توم هانكس) على استعداد لأن ينتقم من روني الذي يعتقد أنه المسئول عن موت زوجته وابنه الصغير. وقد تكون البؤرة ضالة بشكل متعمد حيث تروح الصورة وتجيء واضحة مرة وغير واضحة مرة أخرى وقد تحدث عندما تهلوس إحدى الشخصيات وغير متوازن أو سكران.

في فيلم «التفاف» عندما يدرك روبرتس أن فيرا خنقت نفسها بالصدفة تدخل الأشياء إلى البؤرة وتخرج منها بينما يتلفت حوله في الحجرة في حالة من الذهول.

تملى قيمة السرد المنطقي والسرد الرمزي أيضًا عندما لابد من وضع قناع على الكادر ـ أي عندما يجب أن يتبدل. فعندما يحملق شخص من خلال منظار أوبرا أو تليسكوب أو ميكروسكوب أو فتحة باب فيجب على اللقطة التالية أن تراعي الشكل المناسب للصورة. هناك أوقات في فيلم "استعراض ترومان" (١٩٩٨) عندما يخيل لنا أننا ننظر من خلال عدسة الكاميرا. فبالفعل هذا ما يحدث منه لأن حياة ترومان بيربانك (جيم كاري) تصور تليفزيونيًا بالرغم من أنه لم يدرك ذلك بعد.

يمكن للديكور نفسه أن يقدم نوعًا من الكادر المغطى بقناع، فإذا تم وضع إحدى الشخصيات في مدخل أحد الأبواب تكون النتيجة كادر داخل كادر أو كادر مزدوج. وقد يكشف الكادر المزدوج شيئًا ما عن الشخصية التى داخل الكادر. ويستخدم جون فورد دائمًا الكادر داخل الكادر خاصةً في فيلم «الباحثون». عندما يعود إيثان المنفرد دائمًا والباحث مع ديبي هدف بحثه يظل واقفًا في مدخل الباب بينما يدخل الآخرون إلى البيت.

وحيث إن مداخل الأبواب ومداخل الأقواس تشبه إطار ستارة المسرح فإن لديها تأثير درامي، في فيلم جون فورد "الرجل الهادئ" (١٩٥٢) تقف ماري كيت (مورين أوهارا) في كادر مدخل باب بينما يجذبها سيان (جون واين) نحوه، وفي فيلم وليام وايلر «الثعالب الصغيرة» (١٩٤١) يقوم آل هوبارد بمؤامرتهم فى مدخل قوس قائمة الاستقبال، ولذلك فإنهم يشبهون أشرار خشبة المسرح في مسرحية ليليان هيلمان.

يمكن وضع اللقطة الطويلة ـ وهي اللقطة التى تستغرق أكثر من دقيقة ـ يمكن أيضًا وضعها في كادر. تذكر تعريف اللقطة: دورة واحدة للكاميرا. رغم أن اللقطة المعتادة تستغرق ما بين عشر أو عشرين ثانية فإن بكرة الفيلم الخام في الكاميرا توفر للفيلم عشر دقائق، ومع ذلك فقد غيرت الكاميرا المحمولة من هذا؛ فمع

الكاميرا المحمولة التي استخدمت في السبعينيات وهي الكاميرا الملتصقة بالجسد عن طريق صدر من الجلد يرتديه المصور، وهى تمكنه من تحقيق انسيابية الكاميرا المتحركة دون الاهتزازات التى تنتج عن الكامير المحمولة باليد. وهى ليست المثالية الوحيدة للقطات المتحركة لأنها تقلل الحاجة إلى روافع الكاميرا المعقدة ولكنها تسمح أيضًا بتصوير اللقطات الطويلة.

عندما قرر المخرج الروسي ألكسندر سوكيروف أن يخرج فيلم «الفلك الروسي» (٢٠٠٢) حيث فيه رحلة إلى متحف سانت بيترسبرج العظيم الهيرميتاج، ويكون أيضًا بمثابة تذكر للتاريخ ويجسد الممثلين شخصيات حقيقية ومتخيلة - قرر أن يصوره في لقطة واحدة مستمرة انتهت بعد دوامها ٩٦ دقيقة. كان قرار سوكيروف تحديًا ضخمًا لمصور الكاميرا المحمولة تيلمان بوتنر الذي صنعت له عربة تصوير خاصة يستطيع من حين لآخر أن يستريح عليها لثوان قليلة من الوقت(٨) كان فيلم «الفلك الروسى» تجربة مثيرة ولكن من الصعب تخيل صانعى أفلام يتبعون ريادة سوكيروف. وحتى قبل مجيء الكاميرا المحمولة كانت الأفلام التى تحتوى على لقطات طويلة طموحة مطلوبة للغاية.

فيلم ألفريد هيتشكوك «الحبل» (١٩٤٨) احتوى على ثماني لقطات تستغرق كل واحدة حوالي عشر دقائق، وهي أقصى طول لبكرة الفيلم الخام. وعند حدوث أى أخطاء أثناء تصوير اللقطة كان هيتشكوك والفنيون والممثلون يبدأون مرة أخرى من أول اللقطة(*) .

كان فيلم «الحبل» مأخوذًا عن مسرحية تأليف باتريك هاميلتون عن شابين يقومان بخنق طالب قريب لهما، لأنهما يعتبران نفسيهما مخلوقات أرقى في مقدورهما القيام بفعل يعاقب عليه الشخص العادي (دون أن يعلموا أن نفس المصير في انتظارهما). وباقتناعهما بأن جريمتهما هي الجريمة الكاملة؛ فإنهما

(8) Louis Menashe, "Filming Sokurov's Russian Ark: An Interview with Tilman Büttner.", (Cineaste18), No.3 (Summer 2003): 23.

(*) كان يحدث مثل هذا في تصوير الأعمال الدرامية بكاميرات الفيديو أبيض وأسود قبل أن يتطور المونتاج الإليكتروني ويصبح مثل المونتاج السينمائي. (المترجم).

يحتفلان بدعوة خطيبة الضحية والأب وزوجة الأخ مع زميل دراسة سابق وناظر مدرستهما السابق إلى بوفيه بوجود صندوق يحتوى على جثة الضحية ويقوم بمقام المائدة.

ولخلق التشابه المسرحي كان الحدث مستمرًا، وحيث كان الحدث يدور في شقة القاتلين في شقة بنيويورك كانت حيطان الديكور منفصلة وترفع بحيث تستطيع الكاميرا أن تسير على عربة وتتحرك من حجرة إلى أخرى.

يستخدم هيتشكوك قطعًا واحدًا تقليديًا ـ في البداية بعد العناوين تتراجع الكاميرا إلى أعلى حيث نافذة إحدى الشقق، هناك صرخة يعقبها قطع إلى غرفة معيشة حيث انتهى الرجلان من خنق صديقهما، عند هذه النقطة تبدأ أولى اللقطات الثماني الطوال، يضع الرجلان براندون (جون دول) وفيليب (فارلى جرينجر) جثته في الصندوق ويقفان بجواره أثناء كلامهما، وبعد أن يشعل براندون سيجارة يتجه إلى النافذة ويزيح الستائر ليكشف عن خط سماء مدينة نيويورك، وما زال لا يقطع. ويناقش فيليب وبراندون الجريمة، وتتراجع الكاميرا الآن إلى الخلف بحيث يحيط الكادر بالرجلين في لقطة عامة أثناء وهو براندون بارتكابهما «الجريمة الكاملة»، ثم ما تلبث أن تقترب الكاميرا من الاثنين وينتج عن ذلك لقطة متوسطة تبرز التوتر بينهما ـ فيليب عصبي في حين براندون هادئ ـ وحتى عندما يريد فيليب بعض الشمبانيا لا يقطع هيتشكوك رغم أن الشمبانيا توجد في المطبخ في الثلاجة. وبدلاً من ذلك تتابع الكاميرا الاثنين وهما يسيران من غرفة المعيشة ويعبران غرفة الطعام إلى المطبخ وهما يتحدثان أثناء كل ذلك. وبعد عودتهما إلى غرفة الطعام يبدأ براندون في إشعال الشمعدانات التي على المائدة التي أعدت للبوفيه، وفجأة يقرر أن يحتفل بالمناسبة باستخدام الصندوق بدلاً من المائدة، وفي تلك اللحظة يضع هيتشكوك ظهر براندون بالنسبة للكاميرا بحيث يستطيع أن ينهي اللقطة بالاختفاء التدريجى على سترة براندون.

كان هيتشكوك مايزال تحت تأثير لقطته الطويلة عندما قام بإخراج فيلمه التالي «برج الجدي» (١٩٤٩) الذي احتوى على عدة لقطات طويلة. كان أكثرها

تأثيرًا مونولوج هنرييتا (إنجريد برجمان) الذي جرى تصويره في لقطة واحدة حيث تعترف فيه بذنبها في إحدى الجرائم التى كان زوجها مقتنعًا بها. ومن أكثر اللقطات الطويلة المثيرة للجدل في السينما الأمريكية فصل العناوين في فيلم أورسون ويلز «لمسة الشر» (١٩٥٨) التى استغرقت حوالى ثلاث دقائق، قنبلة زمنية في حقيبة سيارة، ويدخل اثنان من الناس السيارة ويواصلان السير في شارع في مدينة على الحدود المكسيكية بمحاذاة مستر ومسز فارجاس (شارلتون هيستون وجانيت لي). وتندفع السيارة إلى كشك التليفون، والسائق معروف لدى ضابط الجمارك، وتشكو المرأة التي معه من الضجيج ولكن لا يهتم ضابط الجمارك بذلك، وتعبر السيارة الحدود وتسير مسافة قصيرة ثم تنفجر فى نيران متوهجة. اختار ويلز أن يجعل مشهد العناوين في فيلم «لمسة الشر» في لقطة طويلة وتبعًا لذلك أحاطها في كادر يخلق جوًا من التوتر بكاميرا تتحرك بشكل مستمر.

وهناك لقطة طويلة أخرى كلاسيكية في فيلم مارتن سكوسيزس (الرفاق الطيبين)، أثناء دخول هنرى هيل (راى ليوتا) وكارين (لورين براكو) ملهى كوباكوبانا من خلال المطبخ: تتبعهما الكاميرا وهما يصعدان متسللان درجات السلم إلى أن يصلا إلى خط الحجوزات، ورغم وجود الخط فإنهما يحتلان على الفور إحدى الموائد. ويقوم سكورسيزس عندئذ بعمل بان إلى المائدة التالية صاعدًا إلى أعلى حيث منصة الفرقة الموسيقية بينما يقف الكوميديان هيني يانجمان ليؤدي فقرته. وتتجاوز اللقطة الكبيرة الدقيقة، وجرى وضعها في حرص في كادر لخلق إيقاع متصل لحدث في لقطة مستمرة.

ويقرر صانع الفيلم مسترشدًا بسيناريو يتطلب مشهدًا يتم تصويره بطريقة معينة وباعتبارات جمالية تعلي من شأن السيناريو وتثري السرد. ومع ذلك فلا يجب تقبل هذه القرارات بإيمان. ولمعرفته بالخيارات العديدة فيجب على صانع الفيلم ـ من زاوية الكاميرا وتكوين اللقطة حتى ترتيب المشهد ـ أن يسمح للمشاهد أن يسأل إذا كانت قرارات صانع الفيلم هي الأصوب أم لا.

الفصل الرابع
الأنـــــواع السينـمائية

تكلمنا كثيرًا عن التقنيات مستخدمين أمثلة من أفلام مثل «عزيزتي كليمنتين»، «التفاف»، و «عقدة نفسية». ولأن هذه الأفلام توضح مبادئًا معينة لصناعة السينما فإنها توضح أيضًا أنماطًا معينة من الأفلام. ويمثل كل واحد من هذه الأفلام نوعًا معينًا. «كليمنتين» فيلم الغرب، «التفاف» الفيلم الأسود و"عقدة نفسية" فيلم الرعب. وحيث يبحث هذا الفصل في أنواع عديدة مختلفة تذكر أن قليلاً جدًا من هذه الأفلام يمكن أن نصفها بصفة واحدة.

عندما يتحدث الأساتذة الإنجليز عن أحد الأنواع فإنهم يعنون الشكل الأدبي بتقاليد معينة وأنماط أصبحت بفعل التكرار مألوفة لدرجة أن القراء يتوقعون عناصرًا متشابهة فى الأعمال التي هي من نفس النمط. في أثينا بركليس وانجلترا إليزابيث، وهما العهدان العظيمان للتراجيديا، لم تكن الجماهير التي تحضر عرض «الملك أوديب» أو «هاملت» تشاهد شكلاً دراميًا جديدًا تمامًا، كانت الجماهير معتادة على المسرحيات التي تتبع فيها الشخصيات أهدافًا تؤدي إلى موتهم أو سقوطهم، لقد فهموا أيضًا التطور التراجيدي من الجهل إلى المعرفة ومن الرخاء إلى الكارثة.

تتضمن التقاليد التراجيدية البطل بطموحاته التراجيدية، الأخطاء القاتلة وتقلبات الحظ التى تظهر في كل تراجيديا ومع ذلك لا تبدو دائمًا بنفس الطريقة. فأبطال المسرحية الإليزابيثية على سبيل المثال يمارسون الإرادة الحرة إلى درجة كبيرة على عكس نظائرهم اليونانيين. وتبدو التراجيديا الحديثة من

ناحية أخرى جبرية بشخصيات مثل بلانش ديبوا في مسرحية "عربة اسمها الرغبة" وويلي لومان في مسرحية آرثر ميلر "وفاة بائع متجول" حيث تحطمهم قوة لا يستطيعون حيالها شيئًا. إلا أن مسرحية "وفاة بائع متجول" تراجيديا مثل "أوديب" و "هاملت" حتى ولو لم تكتب هذه المسرحية بالشعر ولم يأت بطلها من سلالة الملوك. فنفس العناصر الأساسية التى جعلت من "هاملت" تراجيديا هي نفسها التي جعلت من "وفاة بائع متجول" تراجيديا.

لا يجب بالضرورة أن يموت البطل التراجيدي، فإن أوديب يعيش في نهاية مسرحية "الملك أوديب" مثل الشخصية الرئيسية فى مسرحية يوربيبدس ميديا، هناك تضحية طقسية في نهاية مسرحية إدوارد ألبى "المعطف أو من تكون سيلفيا؟"(٢٠٠٢) ولكنها لا تتضمن أحدًا من البشر. فإن مسرحية ألبى ذات الفصل الواحد التي تراعى وحدات الموضوع والزمان والمكان على نسق التراجيديا الإغريقية تمامًا مثل المدفأة الرخامية التي تشبه المذبح المقدس.

وتفيض بعض التراجيديات بالميلودراما التي تصور أيضًا شخصيات طموحة ترتكب أخطاء تراجيدية. ولكن الشخصيات في الميلودراما تمثل أقصى الخير وأقصى الشر، وتبدو الصدفة أكثر أهمية من السببية، وينقلب الحدث عنيفًا أو مضحكًا من أجل التأثير المسرحي أو الصدمة. ومثل كل الاختلافات، فإن الميلودراما والتراجيديا تختلفان نظريًا. إذ تحتوي بعض التراجيديات العظيمة على عناصر ميلودرامية. ويتجنب شيكسبير الشخصيات النمطية فى مسرحية «مكبث» ولكنه ليس ضد استخدام اللمسات الميلودرامية مثل الساحرات والأشباح، وقتل طفل على المسرح، ومشهد المشي أثناء النوم، ونهاية تطالب بوضع رأس مكبث على سارية. ولا نستطيع أن ننكر أن مسرحية "مكبث" تراجيديا، ولكننا نجد فيها لحظات من الانفعالية. إذًا يستطيع النوع في الأدب أن يخلط، ولا يختلف الأمر في السينما.

وليست الأنواع احتكارية، فبالرغم من أن التراجيديا بكل وضوح هي نوع فإن هناك أنواع مختلفة من التراجيديا: اليونانية، الإليزابيثية، الكلاسيكية الجديدة الفرنسية، التاريخية والحديثة. وبالمثل هناك أنواع مختلفة من الكوميديا: الهزلية،

مسخرة حجرة النوم، الكوميديا الرومانتيكية، كوميديا حجرة الجلوس والكوميديا التشيكوفية التي تخلط الضحك بالبكاء بطريقة فريدة، ويمكن تقسيم الرواية البوليسية كنوع إلى رواية الجريمة، البسيطة، المعقدة، البوليسية، القوطية، الجاسوسية والإجراءات البوليسية.

ولذلك فإنه ليس من السهل تصنيف عمل أدبي. والأنواع السينمائية هي بالمثل معقدة. ورغم ظهور بعض الأنواع الأدبية مرة ثانية فى السينما إلا أنه ليست كلها. فالكوميديا نفسها نوع أدبي ولكن ليست كما في السينما حيث تميل الأنواع أكثر إلى التحديد. فالأنواع السينمائية بالمقارنة ولنقل بالأنواع الأدبية -فريدة إذ تمثل الأنواع الأدبية كهنوتًا خلقه النقاد والأساتذة في حين أن الأنواع السينمائية تمثل تجاوب الاستوديو مع السوق. وفي القرن السادس عشر تأسست كهنوتية الأشكال الأدبية وبدأت بالرعوية البسيطة وتدرجت حتى وصلت إلى الملحمة الشامخة. وحيث لم تعد هذه الكهنوتية المعنية موجودة لكن العقلية التى خلفتها موجودة، ما زال هناك أساتذة للأدب يضعون مرتبة الشعر فوق مرتبة الرواية، والدراما أسفلهما، وهناك آخرون ينزلون بالمقال إلى مرتبة أدنى على أنه نثر إيضاحي أو إعلامي وينكرون حالته الأدبية.

ليس هناك في السينما كهنوتية الأنواع ولكن هناك أنماط من الأفلام تنجح وأنماط تفشل، فمثلاً لا تنجح الأفلام الرياضية التقليدية بينما تنجح أفلام الرعب. وأكثر من ذلك فإن الأنواع التى تنجح في فترة فإنها قد لا تنجح في فترة أخرى إلا إذا استطاعت أن تتكيف مع الأوقات المتغيرة.

الفيلم الموسيقي:

الفيلم الموسيقي هو نوع جيد للبدء به لأن تقاليد حبكته بسيطة نسبيًا. ومن البديهي أن يعبر الفيلم الموسيقي عن العواطف وتتطور الحبكة من خلال الأغنية والرقصة. ورغم أن هذا قد يبدو واضحًا فهناك رواد السينما منهم من يرى: عدم واقعية الفيلم الموسيقي من الناحية التاريخية، وهناك بعض التبريرات لهذا الرأى: الحاجة إلى التكامل بين الموسيقى والحدث في كثير من الأفلام الموسيقية نتج عنها أفلام تتقطع فيها الحبكة دائمًا لغرض إنتاجي. على سبيل المثال في

فيلم "كوني لطيفة أيتها السيدة"(١٩٤١) فليس هناك دافع لرقصة إليانور سوى أن باول كانت أبرز راقصة إيقاع ويتوقع منها عشاقها أن ترقص.

ومن الناحية المثالية فإن رقصة إليانور باول الإيقاعية كان يجب أن تنبع من الحدث وليس الانحراف عنه. ومع ذلك فإن التكامل بين الأغنية والرواية نادرًا ما يحدث في الأفلام الموسيقية. وفي الواقع فإن الأفلام الموسيقية الأولى لم تكن متكاملة تمامًا، لأنه يمكن إعادة ترتيب المشاهد الموسيقية بسهولة دون تغيير جدى في الحبكة. كانت الحبكة فى أفلام الثلاثينيات الموسيقية بسيطة، فإن ما نتذكره من هذه الأفلام هو الرقص الجميل الذى يقوم به فرد أستير وجنجر روجرز والأغانى حيث يكون الكورس أشكالاً هندسية معقدة. قد نتذكر جيدًا أستير وروجرز وهما يرقصان رقصة الكاريوكا «الذهاب إلى ريو» (١٩٣٣) ولكن القليل منا هو الذي يستطيع أن يتذكر الحبكة. فيجب أحيانًا توفير السياق للأغنية بحيث تناسب الفيلم وإلا أصبحت ببساطة إقحامًا أو زخرفة. في فيلم "فندق الأجازة" (١٩٤٢) كتب إرفنج بيرلين جميع الأغانى. ونحن نتذكر فيلم "فندق الأجازة" أساسًا كفيلم قدم فيه بنج كروسبى أغنية بيرلين "كريسماس الأبيض" المطلوبة دومًا. أما السياق الذي يغنى من خلاله فهو موضوع آخر. في عيد الكريسماس تقوم ليندا ماسو (مارجورى رينولدز) بالذهاب إلى فندق جيم هاردى (كروسبى) لتبحث عن عمل كمغنية. والبحث عن عمل في عيد الكريسماس يتطلب الشك في الحماس في حد ذاته. ويستمع هاردى إلى ليندا بأن يجعلها تشاركه أغنية "الكريسماس الأبيض" التي تشمل كلمات "أنا أحلم بكريسماس أبيض / تمامًا مثل الذين اعتدت معرفتهم". وتوحي الأغنية بأن عيد الكريسماس المثالي للمغنى لم يتحقق بعد. وفي فيلم "فندق الأجازة" كثير من الثلج على الأرض بحيث وصلت ليندا إلى الفندق في زحافة. وأكثر من هذا فإن النظم أو المقدمة التى نادرًا ما تغني ويشرح ضمير المتكلم "أنا" الحلم "بالكريسماس الأبيض" يجب حذفها لأن "الأنا" فى الأغنية هو أحد المحتفلين بعيد الفصح في لوس أنجيلوس ويحن إلى كريسماس تقليدي. ورغم أن "الكريسماس الأبيض" هي الأغنية التي نال بها كروسبى شهرته أصبحت في فيلم "فندق الأجازة" مجرد أغنية في أحد

الأفلام. فلو كانت الأغنية أقل من «الكريسماس الأبيض» وكان دافعها أقوى لكانت أكثر تأثيرًا.

وسواء كان أول فيلم موسيقي متكامل هو فيلم "في المدينة (١٩٤٩) أو فيلم "غناء تحت المطر" (١٩٥٢) فهذا موضع جدل. كان فيلم "فى المدينة" مأخوذًا عن مسرحية موسيقية في برودواى ١٩٤٤ وكانت في حد ذاتها رائعة التكامل وكتب موسيقاها ليونار برنشتين، وكانت كتابًا كتبته بيتي كومدن وأدولف جرين. ولم يكن فيلم "غناء تحت المطر" عرضًا في برودواي أو مسرحية أعدت موسيقيًا ولكن شيئًا نادرًا إذ كتب السيناريو خصيصًا للشاشة كومدن وجرين بأغانى نبعت من الحدث. ورغم أن الفيلم اشتهر بأغنية العناوين التي رقصها جين كيلي في المطر، ينتمي المشهد إلى الحبكة وليست مجرد فرصة للممثل ليرقص ويغنى. وتؤدي محاولة كوزموس (دونالد أوكنور) مباشرةً لرفع معنويات دون (جين كيلي) إلى "جعلهم يضحكون". وتلهم مناقشة تدريب الغناء بلسان فصيح باستعراض موسيقى.

يعتبر فيلم "سبع عرائس من أجل سبعة إخوة" فيلم موسيقي آخر متكامل، يقرر آدم بوتيبي (هوارد كيل) أكبر إخوته السبعة الذين لم يتزوجوا أن يتزوج، وبينما هو يتجول فى أحد الأيام فى المدينة يراقب النساء اللاتى يمشين بجواره فيغني أغنيته الأولى "مبارك جمالك الخفي"، وتنحاز اللغة للذكر إنحيازًا نمطيًا، كان من الممكن دون أن يغني آدم أن يعبر بصوت الراوى. وعندما يرى آدم ميلي (جين باول) ينجذب إليها (إن لم يكن الحب) من أول نظرة. وفي يوم زفافهما تعبر ميللى عن سرورها في ثاني أغنية "يوم رائع .. رائع) التي تعكس حالتها وأيضًا طبيعتها الرومانسية على عكس براجماتية آدم.

وعندما تدرك ميللي أن آدم يتوقع منها أن تقوم بعمل مدبرة المنزل لأشقائه المشاكسين فإنها تطرده من حجرة النوم (المفروض أن تكون ليلة زفافهما)، ورغم سخط آدم إلا أنه يرضخ ويجهز لينام داخل شجرة بينما تظهر ميللي في نافذة حجرة النوم. وفي أغنية "عندما تحب" تصف ميللي أي نوع من النساء هي وبعدها

تسمح لآدم أن يدخل حجرة النوم من خلال النافذة بعد أن لقنته أول درس من الدروس الكثيرة.

وبعد ترويض آدم تبدأ ميللي مع إخوته، وفي أغنية "السلوك والمشاركة" فإنها تلقنهم أسلوب السلوك المهذب في الغزل بحيث يستطيعون أن يشاركوا فى مناسبة اجتماعية وفرصة لمقابلة آنسات. وأفضل ما تتذكره من فيلم "سبع عرائس لسبعة إخوة" مشهد الحفل الريفي الذي قام ميكائيل كيد بتصميم رقصاته بتألق، ويبدأ الحفل الريفي برقصة يتصور فيها ذكور القرية أنهم رجالاً مهذبين ينافسون الإخوة الذين تعلموا سلوك الرجال المهذبين، ويتطور الرقص إلى شجار وينتهي بخيبة مخزية، ولكن الإخوة لا يريدون الاعتراف بهزيمتهم وفي أغنية "النساء السبينيات" اللاتى تم خطفهن كما جاء فى كتاب (بلوتارك) الذى تحتفظ به ميللى. ويقرر الإخوة أن يقوموا بنفس النهج ويخطفون عرائس المستقبل، وتقوم ميللى بإدخال النساء إلى البيت وحبس الإخوة في حظيرة الدواب. ويدرك آدم خطأه فيذهب إلى كوخه في الجبل، وتعبر الفتيات عن حنينهن للإخوة وينكرن الاختطاف، وتعلن ميللي أنها حامل فتكون مناسبة لأغنية "عروس يونيو" حيث تحلم الفتيات فى الأغنية بزواجهن، وفي الربيع تنجب ميللي ابنة لآدم، ويخرج الربيع الفتيات من البيت وتختار كل واحدة عريسًا من الإخوة وهم يغنون جميعًا أغنية "الربيع .. الربيع" التي تحتفي باستيقاظ الطبيعة من النوم.

ومن ناحية أخرى نجحت الأوبريتات على الشاشة أفضل من نجاحها فى عروض المسرح - على سبيل المثال فيلم "ماريتا الشقية" (١٩٣٥) وفيلم "الحلوى المرة" (١٩٤٠) وفيلم "الأمير الطالب" (١٩٥٤) وفيلم "الملك المتشرد" (١٩٥٦). وهناك أحيانًا الفيلم الذى يشبه الأوبريت مثل فيلم بيلى وايلدر "فالس الإمبراطور" (١٩٤٨)، وقصته خيالية قامت الموسيقى بتدعيمها، أو فيلم «مظلات شاربورج» (١٩٦٤) حيث كل شيء بما فيه الحوار عبارة عن غناء. ومع ذلك فمن النادر كتابة الأوبريتات للشاشة.

الكوميديا الموسيقية هي نوع آخر من الفيلم الموسيقى. وكانت إحدى سلسلة نجاحات براماونت أفلام «الطريق» فى الأربعينيات وأوائل الخمسينيات التي قام

ببطولتها بنج كروسبي وبوب هوب ودوروثي لامور في مغامرات هزلية تأخذهم عبر العالم كما في الأفلام «الطريق إلى سنغافورة» (١٩٤٠) الطريق إلى مراكش" (١٩٤٢) و "الطريق إلى يوتوبيا" (١٩٤٦) وحيث إن الثلاثة في استطاعتهم الغناء أضيفت الأغاني ومعظمها ليس لها أي علاقة بالقصة التي هي نفسها لا تمت إلى الواقع بشيء. وكثير من أفلام إلفيس بريسلى التى تعتبر موسيقية كانت كوميديات وفي حالات قليلة دراما موسيقية.

فليس كل ما هو درامي موسيقي ولا كل فيلم موسيقي دراميًا؛ إذ كانت الدراما مع الموسيقى أكثر ندرة من الموسيقى مع الكوميديا، لأنها تقدم انصهارًا حقيقيًا للموسيقى مع قصة جادة. في فيلم جورج كيوكر "مولد نجمة" (١٩٥٤) وهي النسخة الموسيقية للفيلم الخالي من الموسيقى (١٩٣٧) عن ثمن الشهرة في هوليوود ظلت الحبكة دون تحوير: يتزوج نجم في الأفول من وافدة جديدة يعلو نجمها في السماء بينما هو يتدهور. وتضمن إعادة الإنتاج هذا جودي جارلاند وجيمس ماسون وبعض الأغانى الممتازة التي كانت جميعها مناسبة للحدث. والنسخة الثالثة لفيلم "مولد نجمة (١٩٧٦) لم يجد هو الآخر اختيارًا إلا إدخال الموسيقى ولكن من نوع مختلف : كانت موسيقى الروك لأن الشخصيات الرئيسية كانت حينئذ نجوم الروك.

الأنواع لا تموت ولكنها ما تلبث أن تعود إلى الحياة مرة أخرى ولكن بأشكال جديدة. فإن الفيلمين "مولان روج و شيكاغو" (٢٠٠٢) يمثلان هذا البعث. لا يشبه فيلم "مولان روج" الفيلم الموسيقى التقليدى إلا فى القليل، فهو لا يعتمد على اللقطات الطويلة. يعتمد فيلم "مولان روج" على القطع السريع الذي نجده في الفيديو الموسيقى. ليس هناك أغنية في "مولان روج" تغنى في لقطة واحدة. وفيلم فتاة مثل الماس وفيلم صوت الموسيقى مأخوذين عن أفلام موسيقية فى الماضى «الرجال يفضلون الشقراوات» (١٩٥٣)، وفيلم «صوت الموسيقى» (١٩٦٥) أيضًا. ورغم أن الفيلم الموسيقي لن يختفي فإن أيام تألقه انتهت.

فيلم الغرب:

يعتبر فيلم الغرب الأمريكي أكثر تعقيداً مما قد يفترضه الاختلاف المحتمل وغالبًا المضلل بين الشرير ذي القبعة السوداء والبطل ذي الثياب البيضاء. في الواقع لا تهتم كثير من أفلام الغرب تمامًا بمسألة الألوان. في فيلم «عزيزتي كليمنتين» فإن الشرير الحقيقي كلانتون العجوز (والتر برنيان) يتشح بالسواد ولكن يفعل ذلك دوك هوليداي (فيكتور ماتيور) الذي هو بعيد عن الشر. في فيلم فرد زغان «أقصى الظهيرة» يرتدي المارشال الطيب (جارى كوبر) قبعة سوداء وكذلك يفعل البطل إيثان (جون واين) في فيلم «الباحثون».

وكما عرض جيمس كيتس فى دراسته عن الغرب «أفق الغرب» فإن فيلم الغرب ليس إلى حد كبير مسألة الطيب ضد الشرير مثلما هو رجل البراري في مواجهة الحضارة. ومن داخل هذين الطرفين هناك ثلاثة أخرى: الفرد ضد المجموع، الطبيعة في مواجهة الثقافة والغرب في مواجهة الشرق. والتوتر بين البراري والحضارة واضح في "كليمنتين" عندما يبدأ دستور المواطنة للكنيسة والمدرسة فى التعدي على الحدود بالنظام والاستقرار المعدومين في الحياة. وكما تعرض السينما أن الحدود تتغير: تتباهى مدينة تومبستون ذات الشارع الواحد بمحل حلاق حيث تنتهي حلاقة الشعر بالتعطير بالكولونيا. والكنيسة مكرسة للعبادة ويقوم أحد الممثلين بقراءة شيكسبير وتصبح كلمنتين (كاثى داونز) أول مدرسة في تومبستون.

ففي فيلم الغرب تواجه المضادات بعضها باستمرار: الحرية / المسئولية، التعاظم / الألتزام ، الجهل / التعليم، والصحراء / الحديقة. وبطل فيلم الغرب متوحد ويعتمد غالبًا على نفسه بشكل متوحش وإذا وجب عليه أن يتطور كشخص لابد أن يفترض إحساسًا بالمسئولية ـ على سبيل المثال بالزواج أو خدمة الجميع كضابط سلام أو معلم أو قائد مجموعة من عربات القطار. لا يستطيع الاعتزال أن يقف فى طريقه إذا احتاجوا إليه مثل كابتن بريتل (جون واين)، حيث احتاجوا إليه في فيلم جون فورد "إنها ترتدي مريلة صفراء" (١٩٤٩).

مبدئيًا فإن بطل فيلم الغرب يتجنب الزواج لأنه نظام يعوق الحرية. ولذلك فإن البطل يستطيع أن يتجاوب مع إمرأة تكون الأنا الأخرى أو المكملة له. وإذا كان للبطل ماضي إجرامي فإن هذا يجذبه إلى امرأة منبوذة اجتماعيًا مثل رنجو (جون واين) بالنسبة للمومس دلاس (كلير تريفور) في فيلم "عربة المسافرين" (١٩٣٢) أو مثل لنك (جارى كوبر) بالنسبة لبيلي (جولي لندون) في فيلم أنتوني مان "رجل الغرب" (١٩٥٨). وإذا كان رجلاً مستقيمًا مثل ويات إيرب (هنري فوندا) في "كليمنتين" فسوف يصبح جذابًا بالنسبة لامرأة فاضلة(١).

وتشجع البراري غريزة حب البقاء القوية بحيث تدفع الجماعة إلى نبذ رجل القانون مثل ما يفعله أهل المدينة في فيلم "أقصى الظهيرة" عندما يرفضون أن يأتوا لمساعدة مأمورهم. والبراري محدودة النظر: ينظر إلى أهل الشرق في تشكك لأنهم يحضرون معهم التعليم ومعرفة القانون. ففى فيلم "الرجل الذي أطلق النار على ساتر الحرية" نرى أحد المحامين الشرقيين عرضة للسخرية وفي فيلم أنتوني مان "رجل من لارامي" (١٩٥٥) تقوم امرأة من البراري بطرد غريمها على أنه "قطعة من زغب الشرق". ومع ذلك فإن الشرق ضروري بالنسبة للغرب لأنه يستطيع أن يجلب الحديقة إلى الصحراء فى شكل الزراعة. وفى فيلم "ساتر الحرية" يعلو الصبار في كل ما يمكن أن يزدهر فى الصحراء عندما تصل الزراعة ـ نتيجة قانون بدأه محامٍ من الشرق كان مطرودًا لأنه شخص متغندر".

وما يزال هناك من لا يستطيعون التكيف مع تحويل البرارى إلى حديقة : الخارجون على القانون ، الأفراد الذين يرفضون الحل الوسط والمثاليون الرومانسيون. فبالنسبة للذين لم يستوعبوا خيارين : التحليق أو العودة إلى البراري. في فيلم "عربة المسافرين" نجارنجو ودلاس "من رحمة الحضارة" حيث يلاحظ المرء ـ الذهاب إلى المكسيك آخذين استقلالية البرارى معهما. وفي فيلم

---

(1) James Kirses "Horizon West" (Bloomington Indiana University Press 1989) 8-27.

"الباحثون" يقضى إيثان خمس سنوات فى محاولة العثور على ديبى التى قام الكومانش بتعليمها وهي طفلة. وعندما يعود بها في النهاية يقف في مدخل الباب لحظة بينما يدخل البيت الآخرون. أما إيثان فإنه لا يدخل لأن البيت والجماعة لا يعنيان شيئًا له وبدلاً من ذلك يعود إلى البراري مثل آلهة الأساطير الذين يهبطون إلى الأرض لمساعدة البشر ويرحلون بعد انتهاء عملهم.

وبالرغم من طبيعته الواقعية فإن لفيلم الغرب أيضًا طقوسًا مثل: القيام بأفعال معينة ذات صفة احتفالية وكأنما يتم تأديتها وفقًا لأحد الطقوس أو القربان المقدس. يتضمن مثل هذا الطقس اللعب بالمسدس، مواجهات، موديلات الثياب، العودة، الرحيل، دفن الجثث[٢] في فيلم الغرب، لا يصل المرء إلى المسدس ويطلقه ولكن يسحبه من عند الفخذ بأسلوب معين. فالمسدس أكثر من مجرد سلاح فهو امتداد لشخصية المرء. أحيانًا يسحبه أحدهم ببطء من الجراب برقة باردة وفي مرات أخرى يخرجه على الفور ويطلقه، وقد تطلق الشخصية مسدسين وهو يقف فى تحد منفرج الساقين وممسكًا بالمسدسين بزوايا مختلفة. والمسدس أيضًا أيقونة ـ صورة تلهم الرعب ـ يحتفظ به المرء كما يحتفظ بتعويذة. أو بشيء مقدس.

وفي فيلم الغرب، فإن الثياب هي التي تصنع الشخصية. فالمرأة الفاضلة ترتدي ثيابًا بسيطة ومحتشمة تصل حتى رقبتها. وترتدى المومس عادةً ثيابًا مثيرة تظهر الكتفين والساقين. وفي أفلام الغرب الرمزية مثل فيلم "شين" وفيلم "الباحثون" فإن ملابس البطل مثيرة للدهشة حتى إنها تضفى عليه مظهر فارس القرون الوسطى أو محارب ملحمي. فيبدو شين وكأنه إله هبط إلى الأرض ليساعد رب بيت مستقر وهو يرتدي ثيابًا من جلد الغزال الأبيض تجعله يختلف عن الآخرين. وأول ظهور لإيثان في فيلم "الباحثون" نراه يرتدي منديل رقبة أسود وعباءة كونفدرالية ويحمل سيفًا. ومسدسه فى جراب من جلد الغزال يشبه

(2) Stanley J. Solomon "Beyond Formula: American Film Genres" (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1976) 2-15.

الدرع. وثيابه صدوراً من أيام اشتراكه فى الحرب الأهلية تجعله أشبه بالمفارقة التاريخية لكنساس بعد الحرب تضفي عليه مظهر بطوليًا.

وفي التسعينيات ألهمت فيتنام فيلم الغرب بأن يسير فى ركابها وقد تركته فى صحوته يمثل الغرب النصف أسطورة الذي لم يعد كناية عن أمريكا المثالية. فقد أصبح غرب جون فورد الأسطوري ملتصقًا بجون واين ـ الذي ما يزال أيقونة وأيضًا رمزًا للوطنيين في جنج هو الذين ساندوا الحرب ـ ويلهموا صانعي الأفلام لتقليدهم. وإذا كان الغرب الآن هو صورة مصغرة لأي شيء فإنه لأمريكا حيث كانت (وربما مازالت) وليس لأمريكا التي يمكن أن تكون في غياب الأسطورة هناك الأسطورة والمرجعية.

فيلم الجريمة:

تعلق صناع الأفلام دائمًا برجال العصابات والمجرمين. لقد تصادفت فترة العصابات بفترة العصر الذهبي لهوليوود فى أواخر العشرينيات وبالتالي أمدت كتاب السيناريو بمادة قصصية طازجة. وجاءت القصص مباشرة من العناوين الرئيسية في الصحف ـ ومع آل كابونى وبوني باركر وكلايد بارد. وجون ديللينجر وعناوين «المحظوظ» لوتشيانو لم يكن هناك جدب في مسألة الموضوعات. ولم يكن صناع الأفلام وحدهم المنجذبين للمجرمين ـ كانت الجماهير أيضًا. كانت شخصيات رجال العصابات ذات بريق يلمع وسط قتامة فترة الكساد العظيم يفعلون ما لم يستطع رواد السينما أن يفعلوه حتى لو أرادو. ولم يخترق رجال العصابات القانون بقدر ما سخروا منه ولكن سخروا منه وفقًا لسيناريو النجاح الأمريكي فقد مارسوا المظهر النبيل المترفع بدلاً من الإتاوات والتدرج إلى سرقة البنوك فكانت بدايتهم أتباعًا وانتهوا رؤساء للنقابات. وفي خلال تطورهم مارسوا كل أحابيل النجاح ـ المعاطف، القبعات الغالية، والحلل السوداء الفاخرة. ولكن مارس معظم رجال العصابات حريتهم وهي الجائزة الأمريكية ذات المواصفة الغالية. فهم يحققون تحرراً يحسدهم عليه جمهور السينما ولكن لا يستطيعون ممارسته لأن الثمن باهظ للغاية.

ولذلك فإن فيلم الجريمة يصور رجال العصابات والمجرمين بمزيج من الافتتان والشفقة وقليل من التبرئة. وحسب إصرار الرقابة فإن الجريمة لا تفيد. وما زال هناك قليل من الأفلام لا يدفع فيها المجرم ثمن جريمته. ففي فيلم "دكتور كليترهاوس المدهش" (١٩٣٨) الطبيب البارز (إدوارد ج. روبنسون) الذي يقوم سرًا بكتابة كتاب عن العقل الإجرامي فيقرر أن يتسلل داخل عصابة من اللصوص ليحصل على معلومات جديدة. وينتهي بأن يقتل رئيس العصابة (همفري بوجارت) ولكنه يتهم على أنه مجنون وفي الواقع هو عاقل ولكن الكتاب وجون هستون وجون ديكسلى يبررون الجريمة على أنها إزالة عائق في طريق التقدم العلمي. وفي فيلم "سرقة" (١٩٤٢) يشتري لص سابق محل حقائب كبيرة وذلك ليحفر نفقًا يؤدي إلى أحد البنوك بجوار المحل. فيحفر النفق ويسرق المال. ورغم أن أحد زملاء السجن يعلم أمر المشروع فيضطلع بالعملية فإن آخر من يراهم البوليس وهم يهربون هو روبنسون ورفاقه ولكن لا يتعرف عليهم. وفي فيلم "مراقبة على الراين" (١٩٤٣) يقتل كيرت مولر (بول لوكاس) عضو المقاومة ضد النازي تيك دى برانكوفيس (جورج كولوريس) الذى يقف في طريق عودته إلى ألمانيا ليكمل قتاله ضد الفاشية. وحيث إن الفيلم جرى عرضه خلال الحرب العالمية الثانية، فإن رواد السينما تبنوا عقلية البطل الشرير واعتبروا جريمة القتل تخلصًا من التهديد وسببًا للعدل. ومع ذلك فبالرغم من أن الرقابة منعت تمجيد الجريمة، فلم تتوقف هوليوود عن "كاريزما" شريرة وجعل حياتهم دراما عليا ولا يأتي الجزاء سوى في الدقائق الأخيرة ومع هذا فإن زعيم العصابة يموت في شكل عظيم إما فى الشارع أو على الرصيف المغطى دائمًا باللون الأسود وكأنه أعد خصيصًا لهؤلاء الذين كشفوا عن جانبهم المظلم. وفي فيلم راؤل ولش "زئير الصغار" (١٩٣٩) يموت إيدي راتليف (جيمس كاجني) على درجات سلم إحدى الكنائس ويرتمي بين ذارعي عشيقته. وعندما يسأل ضابط البوليس عن شخصية إيدي تجيب عشيقته "لقد اعتاد أن يكون هدفًا كبيرًا للتصويب عليه". وبالإضافة إلى الموت رميًا بالرصاص في الشوارع كما في فيلم هوارد هوكس "الرجل ذو الندبة فى وجهه" (١٩٣٢) وعلى الأرصفة كما فى فيلم "قطع الطريق

كله" (١٩٥١) ويلقى رجال العصابات غالبًا حتفهم على درجات السلالم والجروف المطلة على البحار كرمز لسقوط قوتهم. يسقط روي إيرل (همفري بوجارت) في فيلم "هاى سييرا" من أعلى جرف، فموته هو سقوط أدبى من الأعالى كمعارضة للسقوط المعنوي فى التراجيديا الكلاسيكية. وأحيانًا عندما يموت أحد المجرمين هو وحبيبته يغطي جسد أحدهما جسد الآخر كما في فيلم روبرت سيودماك "التقاطع" (١٩٤٩).

استلهم فيلم الجريمة مثل فيلم الغرب مشاهد موت مسرحية. ويحدث أفضل مشهدين في أفلام جيمس كاجني. في فيلم ميكائيل كورتيز "ملائكة بوجوه قذرة" (١٩٣٨) حيث يوافق روكي سوليڤان (كاجنى) على أن يتظاهر بالجبن في محاولة ليخيف المراهقين الذين يتمثلون به من الانحدار إلى حياة الجريمة، ويسير في تردد نحو الكرسي الكهربائى ويتظاهر بالذعر ويتوسل في هيسترية من أجل أن يتركوه يعيش. وفى فيلم ولش "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩) يموت كودي جاريت (كاجنى) وسط انفجار غامض لصهاريج مواد كيميائية وهو يصيح "على قمة العالم يا أمي" فقد صرخ كودي جاريت بأعلى صوته ليسقط فى النيران.

ولفليم الجريمة ملامح أخرى مشتركة مع فيلم الغرب، فالمسدس في كل منهما هو بمثابة أيقونة. ومثلما يمكن للمسدس في فيلم الغرب أن يعكس شخصية مستخدمه فيمكن للمسدس في فيلم الجريمة أن يكون عرضًا لحالته العصبية وشهوته الجنسية. ويلوح كودي جاريت بالمسدس كطفل يتخيل نفسه رجلاً. فإن سلوك جارنيت قابل للفهم : علاقته بأمه علاقة أوديبية حتى إنه يجلس على فخذيها. وفي فيلم "بونى وكلايد" (١٩٦٧) ذو طابع جنسي فهو بالنسبة لكلايد العنين بديل لعجزه الجنسي وبالنسبة لبوني يعادل الإثارة الجنسية.

يكشف فيلم الجريمة عن عالم الحجرات الخلفية، البارات، حجرات العشاء، السيارات ذات النوافذ المغطاة، الشوارع الحقيرة، غرف الفنادق المشبوهة، حانات غير مرخصة، ملاهي ليلية، مبنى شقق للإيجار، شقق مفروشة بذوق سقيم

وبيوت أشبه بالأضرحة. وعلى غير فيلم الغرب لا يستطيع فيلم الجريمة أن يسمح بالمتوحدين - حتى الخارجين على القانون - بل يعثروا على رفيق ويعيشون في سعادة بعد ذلك. وأحيانًا يعثر رجال العصابات على حبهم الحقيقي فقط ليموتوا في أحضان الحبيبة.

كان فيلم الجريمة الكلاسيكي يعتمد على شهرة أبطاله مثل جيمس كاجني، همفري بوجارت، إدوارد ج. روبنسون وجون جارفيلد. وهم ممثلون لديهم القدرة على إضفاء لمسة إنسانية للشخصيات التي يقومون بها وإلا أصبحت شخصياتهم مسطحة أو مكروهة، وذلك لأن رجل العصابات والمجرم يمثلان السقوط والسمو في شخصياتنا(٣) فهم الجانب المظلم فنيًا ويفعلون ما لا نجرؤ على فعله ومع ذلك فهم يحققون حلم النجاح الأمريكي والثراء والشهرة.

ولفيلم الجريمة تنوعه الخاص، فهناك أفلام يمثل فيها المجرم نفسه فقط مثل فيلم «السائر ليلاً»، وكذلك الأفلام التي يصبح فيها المجرمون جزءًا من الغوغاء مثل فيلم "قيصر الصغير" وفيلم "زئير الصغار" وفيلم "مذبحة يوم سانت فالنتين" (١٩٦٧ .(واستمر فيلم السجن وهو تنوع من فيلم الجريمة مع هذا النوع. وهو يشمل على سبيل المثال الأفلام «٢٠٠٠ سنة فى سنج سنج» ١٩٣٣، القوة الغاشمة" (١٩٤٧)، الحرارة البيضاء، شغب فى عنبر ١١ ـ ١٩٥٤، الهروب من الكتراز و"تخليص شوشانك" (١٩٩٤) . في فيلم سجن الرجال لم يكن يسمح بالشذوذ الجنسى والاغتصاب، في التسعينيات توسعوا في عمليات الاغتصاب في أفلام السجن ولذلك فإن الاغتصاب هو عنصر من عناصر الحبكة في فيلم "تخليص شوشانك"، وعلى الجانب الآخر كان الشذوذ الجنسي متفشيًا في أفلام سجن النساء. وعلى سبيل المثال فيلم "داخل القفص" (١٩٥٠) فإن رئيسة العنبر كانت لها "فتياتها المفضلات". ومع ذلك فإن فيلم «نساء في القفص» (١٩٧٢) لم يظهر

---

(3) Jack Shadoian "Dreams and Dead Ends: The American Gangster Film" 2nd E.d (New York: Oxford University Press 2003) 4.

الشذوذ بشكل واضح كما ظهر في فيلم "فى القفص". وتعتبر أفلام المافيا فرع آخر لفيلم الجريمة. وأفضل مثال ثلاثية أفلام «الأب الروحي» التي سبقها فيلم "اليد السوداء" ١٩٥٠ وفيلم "الأخوة" (١٩٦٨) الذي كان تقييمه هابطًا. كانت أفلام المافيا الكلاسيكية تدور وفقًا لعدد من التقاليد مثل نظام الصمت (Omerta) الذى إذا اخترقه أحد يموت. واحترام الكبار ومراعاة حقوق الحدود وأوامر "الدون" في المدينة كلها أو رئيس عائلة الجريمة (ومستشاره دائمًا محامي) وهناك كابتن وجنود لدعم الضبط والربط بين أفراد المافيا وكذلك المنشقين الذين يهددون ما تطلق عليه المافيا " – La Cosa Nostra ما يخصنا". وتشمل الشخصيات الثانوية البوليس الفاسد وزوجات المافيا والشرفاء الذين لا يمكن شراؤهم.

ورغم أن فيلم الجريمة لم يبتعد أبدًا عن العنف فقد أصبح دمويًا منذ الثلاثينيات والأربعينيات، فقد أصبحت السينما المعاصرة أكثر حرية مما كانت في الماضي ولم يعد هناك مبدأ "الجريمة لا تفيد" وقد تم انتقاد فيلم أوليفر ستون "قتلة بالسليقة" بشكل واسع لما فيه من عنف. ميكي ومالوري (دودي هارسون وجوليبيت لويس) «قد ولدا قتلة» وتسببا في حمامات دماء ولكنهما يصفحان عن شاهد يستطيع أن يضيف إلى قصتهما البطولية المستمرة، وأوليفر ستون مخرج جاد لا يقدم العنف من أجل العنف نفسه. فهو ينقد هذا الوسيط الذى يمجد العنف ولكنه يحاول أن يساعد الذين يريدون إصلاح المجتمع وليس هؤلاء الذين يهددونه. وقد اختار معهد الفيلم الأمريكي AFI ـ أفضل أفلام الجريمة من (١٨٩٦ – ١٩٩٦) ومنها الأب الروحي، المدينة الصينية، الصقر المالطى، بونى وكلايد، الأب الروحي الجزء الثاني، تأمين مزدوج، خلف النافذة، البرتقالة الآلية، الاتصال الفرنسي، الرفاق الطيبين ولب الرواية.

الفيلم الأسود:

ليس للفيلم الأسود تعريف ملموس إلا أن ملامحه تجعله أوضح من أي نوع. ويعني الاصطلاح حرفيًا "الفيلم المظلم" ـ فيلم مظلم يبدو بمظهر الليل عنه في

ضوء النهار، ومظلم بمعني الكشف عن الجانب المظلم فى البشر والمجتمع. في الفيلم الأسود يتم تداخل الضوء والظلام بشكل شديد التناقض ـ تناقض التصوير والإضاءة الخافتة التى تخلق عالمًا أحاديًا من الأبيض والأسود وتفرش مصابيح الشوارع دوائر النور على الأرصفة السوداء اللامعة المبللة بالمطر. وتضيء علامات النيون السماوات المظلمة، وترتدي الشقراوات تنورات سوداء موشاة بخطوط فضية، وتلمع مقدمات السيارات السوداء في ضوء القمر، وترتكب جرائم القتل فى الظلام أو فى الظلال، ولكن غالبًا ما ينقلب مصباح على مائدة بحيث عند اكتشاف الجثة يضيء المصباح المقلوب وجه الضحية، ويأتي ضوء الشمس من خلال الستائر المتعددة الأضلاع بعد الظهر بحيث تكون ظلالا أفقية على جدران غرفة المعيشة.

وحيث تمتد جذور الفيلم الأسود في الرواية البوليسية الغامضة فإن في إمكانه أن يأخذ شكل قصة المخبر الخاص أو فيلم الجريمة دون مخبر خاص. ومع ذلك عليك أن تلاحظ بأنه لا فيلم المخبر الخاص أو فيلم الجريمة بالضرورة فيلمًا أسود. فيلم «اقتلي يا حلوة»، فيلم المخبر الخاص وهو أيضًا فيلم أسود كلاسيكي، وفيلم "قابل نيرو دولف" (١٩٣٦) مجرد فيلم المخبر الخاص، فيلم "التقاطع" وفيلم "جوزيف هو لويس" هما فيلميا جريمة بشكل الفيلم الأسود وفيلميا "ملائكة بوجوه قذرة" و "زئير الصغار" هما مجرد فيلمي جريمة.

وعالم الفيلم الأسود هو أحد أشكال احتيال القوي وغرورها وقهرها للفرد الذي لا يستطيع أن يقاومها، فهي تحكم قبضتها على الأشخاص في عالم لا يستطيعون الهرب منه.

وتخلق اللقطات المتحركة في بطء جوًا عامًا من عدم الأمان واللقطات المتحركة إلى الخلف الطويلة التى توحي بالحركة المستمرة في تتبع المطارد والهروب. وتوحي اللقطات المقنعة بعالم يسوده الاضطراب، عالم يغلفه الضباب ولا يستطيع أحد أن يفهم كنهه.

وتم تقليل عدد شخصيات الفيلم الأسود ـ البوليس السري، رجال التأمين، الزوجات القاتلات، الخاسرون مرتين، المجرمين القدماء والمقامرين إلى اثنين: رجل وامرأة مقيدان بسلسلة من الظروف، أحد هذه الظروف موت واحد منهما ـ أو الاثنين فيخلصهما منها. وفى الفيلم الأسود الكلاسيكي تجذب المرأة الفاتنة التي هي أشبه بالجنية الرجل إلى مؤامرة قاتلة ـ غالبًا قتل زوجها (تأمين مزدوج) ١٩٤٠ ، وتورطه في جريمة قامت بارتكابها (حب مارثا إيفرز الغريب) ١٩٤٦، أو التى قامت فيها بدور كما في الأفلام مأزق ١٩٤٨ ملف ثيلى جوردان ١٩٥٠. وأحيانًا تفشل المرأة الفاتنة في الحصول على مساندة البطل في مشروع الجريمة كما في فيلم الرغبة الإنسانية ١٩٥٤، وفي فيلم فريتز لانج «الحرارة الملتهبة» ١٩٥٣ ، فإنها تتخلص من شخصيتها في منتصف الطريق وتأخذ جانب البطل ـ ولكن بعد فوات الأوان.

وغالبًا ما تكون المرأة الفاتنة شقراء، وترتدي ثيابًا بيضاء، فعند أول ظهور لانا تيرنر في فيلم "ساعي البريد يدور مرتين" كانت ترتدي ثيابًا بيضاء. وكانت بريارە ستانويك تضع على رأسها باروكة شقراء في فيلم "تأمين مزدوج" وأول ظهور لها وهي تحيط جسدها بفوطة بيضاء وهي تقف فى أعلى السلم، وترتدي كاثى موفات (جين كرير) ثيابًا وقبعة بيضاء حينما نراها أول مرة في فيلم «الخروج من الماضى». وأحيانًا تكون ذروة الفيلم الأسود (حب ـ موت) فالشائع في الفيلم الأسود هو تيمة (الحب القاتل) ـ الحب الذي ينبع من امتزاج العاطفة والفتنة القاتلة فيدفع مسارهما أحد العاشقين إلى القتل أو يحاول أن يقتل الآخر. ففي نهاية فيلم "تأمين مزدوج" فإن فيلليس تطلق الرصاص على نيف فتجرحه ثم ما تلبث أن تأسف على ما فعلته فتتجه إليه. ويأخذها نيف بين ذراعيه ويعانقها وفي نفس الوقت يطلق الرصاص في قلبها بمسدسها.

وعلى غير فيلم الغرب ذي الشعبية الجارفة، فإن الفيلم الأسود لم يخرج عن شكله لأن عناصر أسلوبه قابلة للتطبيق على مجال واسع من الحبكات: اكتشاف المجرم، اختفاء العشيق / العشيقة المألوفان والتي تسمح بإمكانيات مختلفة: تدبر

الزوجة والعشيق لقتل الزوج على غرار تأمين مزدوج، «ساعي البريد يدق مرتين» و «حرارة الجسد» (١٩٨١).

تهدد عشيقة الزوج حياة الزوج العائلية إلى أن تتحرك الزوجة وتقتلها "الانجذاب القاتل" ١٩٨٧ ويقتل عشيق الزوجة في فيلم "الخائنة" ٢٠٠٢ وفيلم "الرجل الذى لم يكن هناك" ٢٠٠١ ، يتآمر الزوج والعشيق لدفع الزوجة للانتحار (فيلم دوجلاس سيرك «نامي يا حبيبتي» ١٩٤٨، يقتل عشيق الزوجة زوجها على أمل أن يتزوجها من أجل المال الذي سوف ترثه "الباحث عن فريسة ١٩٥١، مقتل عشيقة الزوج لأنها تعرف الكثير "شلالات مولهولاند" ١٩٩٦ . وهناك تنويعات شيقة في المثلث الأسود نجد في فيلم "المحتالون" ١٩٩٠ حيث الثلاثة فيه هم الأم والابن وعشيقة الابن الفاسدة مثل الأم.

عندما قرر جويل وإيثان كوهين تكريم الفيلم الأسود في فيلمهما "الرجل الذي لم يكن هناك" اختارا الأسود والأبيض لإحياء أسلوب ١٩٤٠ فى الفيلم الأسود. وما إن أدركا أنهما لا يستطيعان أن يحققا المظهر الأسود بنفس الطريقة فلجأ الأخوان إلى مخزون الأفلام الملونة التي طبعت بالأبيض والأسود حيث يمكن طباعة نيجاتيف الألوان بالأبيض والأسود. وفيلم "الرجل الذي لم يكن هناك" زاد في مبالغته ـ ويمكن أن تقول زاد فى طريقته ـ وبدا أكثر من الفيلم الأسود المعتاد.

فيلم الحرب:

غالبًا ما تعتمد جاذبية فيلم الصراع أو سينما الحرب على حرب معينة وموقف الجمهور بالنسبة لها والطريقة التي تقوم بها الحرب، فقد تكون الثورة الأمريكية هي السبب في ميلاد الولايات المتحدة الأمريكية ولكن المرء قد لا يعرفها من تلقى يفتقد الحماس لفيلمي «الثورة» ١٩٨٥ و «الوطن» ٢٠٠٠ رغم أن الفيلمين من بطولة آل باتشينو وميل جيبسون. والفيلم الموسيقي (١٩٧٦) الذي يعالج الأحداث المحيطة بإعلان الاستقلال حقق نجاحًا ساحقًا فى برودواى فى أواخر الستينيات والنسخة السينمائية عام ١٩٧٢ التي لم تستطع أن تخفي أصلها

المسرحي تكاد أن تكون فكرة أى واحد عن السينما الموسيقية الحقيقية. فالثورة وإعلان الاستقلال كما يبدو أمران مسلم بهما من قبل الأمريكيين.

وينطبق نفس الشيء عن الحرب الأهلية ـ بقدر الاهتمام بالأفلام. ويبدو أن الحرب الأهلية تجذب الجماهير فقط عند معالجتها ملحميًا: الحرب الأهلية = ملحمة ـ فيلم "مولد أمة" وفيلم "ذهب مع الريح" يستغرقان أكثر من ثلاث ساعات دون مخاطبة "الدستور الغريب الذي أدى إلى الصراع ـ العبودية. وبدلاً من ذلك يبدو أن كل فيلم يترحم على طريقة الحياة التى "ذهبت مع الريح". وحيث إن صناع الأفلام المعاصرين عالجوا العبودية ـ ستيڤن سبيلبيرج في فيلم "أمستاد" ١٩٩٧ ، وجنثان ديم في فيلم "المحبوب" ١٩٩٨ – فلم يحقق أى فيلم نجاحًا كبيرًا.

نالت الشاشة الصغيرة نجاحًا أكبر بموضوع «الجذور» ١٩٧٧ الذى يعد أكثر المسلسلات شعبية في تاريخ التليفزيون وجذبت حلقات كن بيرنز الكلاسيكية في تليفزيون " P.BS الحرب الأهلية" ١٩٩٠ جمهورًا غفيرا.

نتج عن الحرب العالمية الأولى التي أنتجت أعظم ما كتب من الشعر المناهض فى معظمه للحرب أيضًا اثنان من أفضل الأفلام المناهضة للحرب، فيلم لويس مايلستون "كل شيء هادئ في الميدان الغربي" ١٩٣٠، وفيلم ستانلى كوبريك "طريق المجد" ١٩٥٧ .ولكن ربما لأن "الحرب هى التى تنهى كل الحروب أثبتت مثل هذه الكارثة بالنسبة للأمريكيين الذين حاربوا فيها وكمقدمة لصراع طويل أسوأ. لم تكن الحرب العالمية الأولى اقتراح جذاب لصانعى الأفلام، فمن الصعب حشد الحماس الكبير لصراع ترك العديد من المعوقين والمشوهين على سبيل المثال فيلم "المريض الإنجليزى" ١٩٩٦والذين نغصت حياتهم.

كان الأمر مختلفًا تمامًا خلال الحرب العالمية الثانية ـ العصر العظيم لسينما الحرب الأمريكية ـ فما أن تقع حادثة لها دلالتها حتى تتحول على الفور إلى فيلم عنها: فقد ألهم الهجوم الخاطف على لندن فيلم "مسز منيڤر" وفيلم "الرحيل إلى مارجريت" ١٩٤٢، وهجوم ٧ ديسمبر على "بيرل هاربر" ١٩٤١ أدى إلى إنتاج فيلم

"تذكر بيرل هاربر" ١٩٤٢، ونتج عن جواد لكنال فيلم "يوميات جواد لكنال" ١٩٤٣، وسقوط فرنسا والنرويج فى أيدى النازى ألهم فيلم "انهضي يا حبيبتى" ١٩٤٠، وفيلم "حافة الظلام" ١٩٤٣، وهلم جرا. وحتى بعد نهاية الحرب فى عام ١٩٤٥ استمر صناع الأفلام في استغلال فاعلتيها. لقد أعلنوا أن الحرب العالمية الثانية "الحرب الخيرة" ليس لأنها كانت خيرة (فليس هناك حرب خيرة) ولكنها قدمت مجهودًا متناغمًا لهزيمة الفاشية.

لم تجذب أفلام الحرب العالمية الثانية الجمهور بالاعتماد على مشاهد الحرب التي تم تصويرها داخل الاستوديو أو أخذت من الجرائد السينمائية. كان على كتاب السيناريو تقسيم الحبكة بحيث تتعامل مع الأحاسيس والعلاقات التى جعلت من الفيلم سينما أكثر منه درسًا فى التاريخ، ولذلك قاموا بالتركيز على الموضوعات مثل ميثاق الرجولة ، فقد الزوج أو عضو فى الأسرة، أهمية الإيمان فى وقت الشدة ، البطولة فى مواجهة الموت، الخندق الأخير فى مواجهة العدو، رجلان يعشقان امرأة واحدة ، مصير النساء في الحرب، الجبن ضد الشجاعة، المتطوعون الصغار، وهكذا.

ويتحكم الذكر بشكل تقليدي في فيلم الحرب. ومع ذلك فهناك ثلاثة أفلام مهمة عن الحرب العالمية الثانية قامت بتصوير الدور البطولي للنساء في الحرب: فيلم "صرخة الدمار" ١٩٤٣ الذي تتكون مجموعة الممثلين فيه كليةً من الممرضات فى باتآن، وفيلم "نحن نرحب بكل فخر" ١٩٤٣ الذي اشتمل على بعض الذكور رغم أن الحدث تركز على حالة ممرضات الصليب الأحمر في وقت سقوط باتآن وكوريجيدور، وفيلم "عاد الثلاثة إلى البيت" ١٩٥٠ الذى قام بتصوير حالة النساء بشكل حيوي في معسكر اعتقال ياباني خلال الحرب.

ومثل الفيلم الموسيقي وفيلم الغرب، فإن فيلم الحرب الأمريكى متفاوت في تاريخه. فحيث ازدهر فى الأربعينيات وأحيانًا خلال العقدين التاليين اعتمد أكثره على الحرب المثارة. الحرب الكورية ١٩٥٠ - ١٩٥٣ أو (الحدث البوليسى) - كما كان يسمى - نتج عنهما بعض أفلام المعاناة على سبيل المثال فيلم صمويل فولر

«الخوذة الصلبة» ١٩٥١ وفيلم «الحرب الثابتة» ١٩٥١ اللذان لم يلقيا التقدير في وقتهما لأن كوريا لم تكن حربًا "طيبة". وفيتنام التي من الصعب تحديد تاريخها فيما يتعلق بالتورط الأمريكى لم تكن حربًا نالت الرضاء على الإطلاق. لم تكن فيتنام شيئًا تريد الجماهير الأمريكية مواجهته إلى أن انتهت بسقوط سايجون ١٩٧٥ .وعندئذ فإن أفلامًا مثل "بلاتون" "١٩٨٦" السترة المعدنية" ١٩٨٧ و «مصائب الحرب» ١٩٨٩ ـ تم الحكم على الأخير بأنه أفضل المجموعة ـ ركزت على أن فظائع الحرب الفيتنامية يمكن أن تكون فظائع أى حرب. ولو لم يكن ميدانها في جنوب شرق آسيا فإنها يمكن أن تحدث في أي مكان، حيث ينكر الرجال «راحتهم واسترخاءهم» ويقررون خطف امرأة لإشباع حاجاتهم وكأنهم يوفون دين خدمتهم لبلدهم بإشباعهم الجنس. ورغم أن فيلمي "صائد الغزال" ١٩٧٨ و"سفر الرؤيا الآن" ١٩٧٩ عالجا فيتنام فإنهما لم يخبرا الجماهير سوى القليل عن الحرب أو أسباب التورط الأمريكي فيها. وركز هذان الفيلمان على موضوعات إنسانية إلى حد ما مثل الصداقة والعلاقات التي قامت الحرب بتغييرها وتحطيمها (صائد الغزال) والتدهور العقلي بسبب الحرب (سفر الرؤيا الآن).

وتبرهن ظاهرة نجاح فيلم ستيفن سبيلبيرج "إنقاذ النفر رايان" ١٩٩٨ على أنه مازال لفيلم الحرب جاذبيته لدى الجماهير. تم تقديم المشهد الافتتاحي عن الغزو النورماندي فى ٦ يونيو ١٩٤٤ بتفاصيل تمهيدية لأعضاء آدمية وأحشاء متناثرة ـ فإعادة الخلق هذا ليوم الدمار يبدو وكأنه "بروفة" ملابس. ومع ذلك فما أن يتم الإنزال يتخذ "إنقاذ النفر رايان" ملامح سينما أربعينيات الحرب العالمية الثانية وتكتمل بالشخصيات المألوفة مثل الأم المكلومة، الابن الذي على قيد الحياة والذي يصبح هدفًا لعملية إنقاذ والكابتن العطوف والنازي الغادر ومدمن الحنين إلى الماضي المثقف الذي يخرج عن عصره بقتل واحد من الأعداء.

وبينما كان الغزو النورماني هو المقدمة لفيلم «إنقاذ النفر رايان»، فإن الهجوم على بيرل هاربر هو الموضوع الأساسي لفيلم «برل هاربر». إلا أن الفيلم نفسه ما هو إلا تنويع بسيط «للرجلين اللذين يعشقان امرأة واحدة» وهي حبكة ركيزة في

سينما الحرب العالمية الثانية - كما فى أفلام «طائر الرعد» ١٩٤٢ المدفعي الهوائي) ١٩٤٣، الهبوط المتعجل ١٩٤٣ و القاذف ١٩٤٣ وأفضل المجموعة فيلم جون فورد «كانوا قابلين للاستهلاك» ١٩٤٥ . فالحرب العالمية الثانية توفر القالب بحيث عندما يهتم أى كاتب سيناريو بالموضوع فعليه أن يدخل القصة في هذا القالب.

ولا شك في أنه سيكون هناك المزيد من الأفلام عن حرب العراق وآثارها، ومع هذا فإن مثل هذه الأفلام تحتاج إلى حبكة - وحبكة غير عادية - لجذب الجماهير التي شاهدت الحرب في التليفزيون. ولن تأتي الدراما من المعارك ولكن من هؤلاء الذين وقعوا فى شراكها (٤) ويمكن أن يكون أساس الحبكة عملية إنقاذ، محاولة لإعادة تغطية فن مسروق، نتائج عدم فهم ثقافى، رومانسية عرقية وهكذا. وهناك أيضًا مسألة الانحيازات. قامت سينما الحرب العالمية الثانية على أن الحلفاء كانوا هم الأبطال وجيوش النازي واليابانيون كانوا هم الأشرار. لم يعد رواد السينما يقبلون بشكل آلي تلك التقسيمات الساذجة. يجب على صناع السينما العثور على حل وسط حل يبعد بشكل مثالي عن الدعاية(٥).

الكوميديات:

للكوميديا مثل التراجيديا تقاليدها الخاصة بها: الشخصية الخطأ، مشاجرات العشاق، التوافقات، خلط الأنساب، السخرية من المتباهى، التحايل، الخداع والتنكر. ولديها أيضًا معرضها الخاص للشخصيات مثل الأب السريع الغضب، الزوج المنحرف، الخدم الأذكياء، المتغندرين، اللقطاء والزوجات العاشقات حيث يبالغون كلهم في كلامهم، التلاعب بالألفاظ والاستعارات - المنابع التقليدية للكوميديا الشفاهية.

---

(4) Lewis Jacobs, (The Documentary Tradition) 2nd. Ed. (New York: Norton) 29.

(5) Erik Barnouw, "Documentary: A History of the Non-Fiction Film" (New York: Oxford University Press 1983) 23.

وعلى الرغم من أن الفيلم الكوميدي يغترف من نفس المنابع المضحكة مثل الكوميديا المسرحية، فإن لديه الأنواع المختلفة الخاصة به.

كوميديا الحمقى:

تتوافق كوميديا الحمقى مع الكوميديا الرومانسية وكوميديا الصالون وهي تسمى هكذا لأنها تدور غالبًا فى حجرة معيشة أنيقة مع شخصيات ترتدي ثيابًا حسب الموضة، حيث يتسم حوارها بالتكلف وسرعة الخاطر. ولكن تحتوي كوميديا الحمقى أيضًا على عناصر الفارس أو الهزل على عكس كوميديا الصالون: طعام متوفر في مطعم آلى كما في فيلم «الحياة السهلة»، ونمر مطلق السراح في فيلم هوارد هوكس «تربية الطفل»، وتحطيم الممتلكات من أجل التأثير الكوميدى بسبب الإسراف في الشراب في فيلم بريستون ستيرجس "قصة بالم بيتش" ١٩٤٢.

إن كوميديا الحمقى مثل الفيلم الأسود من الأفضل وصفها وليس تعريفها. فأحد الشخصيتين الأساسيتين أو كلاهما أحمق -وتكون طبيعته الغريبة الأطوار مسئولة عن المواقف غير التقليدية حيث تجد الشخصيتان نفسيهما فيها بشكل متساوي. فى فيلم "حدث ذات ليلة" تتمرد فتاة وارثة على أبيها وتنتهي بأن تقف في الطريق السريع مع مخبر صحفي يوقفان السيارات لتوصيلهما على أنها زوجته، وفي النهاية يقلعان عن التنكر ليتزوجا. وفي فيلم «الحياة السهلة» تركب امرأة شابة عاملة فوق سطح أحد الأتوبيسات فى نفس الوقت الذى يلقى زوج غاضب بمعطف زوجته من شرفة شقتهما، ويسقط المعطف على الفتاة التي تفهم بعد ذلك على أنها عشيقة الزوج فتنزل في فندق فاخر. وتقع بعد ذلك فى غرام عامل في مطعم آلى الذى ما هو إلا ابن الرجل الذى ألقى بالمعطف من الشرفة. يهتم أحد علماء الحفريات البارزين بفهد يستجيب لأغنية "لا أستطيع أن أعطيك أي شيء يا حبيبى سوى الحب" في فيلم «تربية الطفل». وفي فيلم «الحقيقة المرعبة» ١٩٣٧ يستعد زوجان للطلاق ويختلفان على رعاية كلبهما، ومن ثم يحاول واحد منهما أن يدمر مشاريع الآخر في الزواج مرة ثانية.

وعادةً ما يكون البطل في كوميديا الحمقى محترفًا: مخبر صحفى فى فيلم "حدث ذات ليلة" وفيلم «لاشيء مقدس» ١٩٣٧، ومحرر صحفي في فيلم هوارد هوكس «يوم جمعة فتاته» ١٩٤٠، وعالم أعشاب فى فيلم «السيدة إيف»، ومخرج سينمائي في فيلم «رحلات سوليفان» ١٩٣٦، وأستاذ جامعى فى فيلم هوارد هوكس "كرة النار" ١٩٤١ . ويمكن أن تكون البطلة شخصية بارزة كما فى فيلم «حدث ذات ليلة» وفيلم «تربية الطفل» وفيلم «رجلى جودفري» ١٩٣٦ ، وشخصية سندريلا «الحياة السهلة»، ومخبرة في فيلم «يوم جمعة فتاته» أو خنجر ذهبي في فيلم ميتشل ليسين "منتصف الليل" ١٩٣٩ و«قصة بالم بيتش» ونادرًا ما يكون البطل والبطلة من نفس الطبقة الاجتماعية. فأحيانًا تكون البطلة من طبقة أعلى. (حدث ذات ليلة و رجلى جودفرى) وفي أحيان أخرى يكون البطل (السيدة إيف" و «الحياة السهلة»). وفي أي حادثة لا تقف الطبقة حاجزًا في طريق النهاية السعيدة.

وأحد الملامح المميزة في كوميديا الحمقى الحوار الحاد، السريع وسريع البديهة. تتغلب واحدة من الشخصيات على ما تقوله الأخرى وتحقق نصرًا عليها. ففي فيلم "رحلات سوليفان" يحاول سوليفان (جويل ماكريا) أن يقنع أحد المسئولين فى أحد الاستوديوهات بعمل أفلام ذات وعي اجتماعي، وعندما يخبره بأن أحد هذه الأفلام سقط في بيتسبرج فإنه يقول ساخرًا "ماذا يعرفون في بيتسبرج؟" فيجيبه المسئول "إنهم يعرفون ما يحبونه" فيفحمه سوليفان بقوله "إذا هم عرفوا ما يحبون فما كانوا يعيشون فى بتسبرج".

ومثل الفيلم الأسود فإن فيلم كوميديا الحمقى لن يصبح أبدًا منقرضًا. يعكس فيلم "القبلة الفرنسية" ١٩٩٥ مواقف كوميديا الحمقى الكلاسيكية الذي تهرب فيه عروس المستقبل تهرب من أمام المذبح لأنها لا تستطيع أن تقول "أنا أوافق". في فيلم "القبلة الفرنسية" فإن عريس المستقبل (تيموثي هوتون) يتصل تليفونيا بخطيبته (ميج رايان) من باريس ليخبرها بأنه وجد عرسًا أخرى. وفي الطريق إلى باريس لترده إلى صوابه تجد ريان نفسها جالسة إلى جوار رجل فرنسي

(كيفن كلين) الذي يتصادف أنه لص. فى كوميديا الحمقى لا يهم كون المهنة فهي لا تقف في وجه الرومانسية.

ومن أفضل كوميديات الحمقى فيلم «أثناء كونك نائمًا» ١٩٩٥ حيث تأتى موظفة في أحد الأنفاق (ساندرا بولوك) لنجدة مسافر وسيم (بيتر جالليهر) اعتدى عليه وسقط على الرصيف. وعندما يستعيد المسافر وعيه تفترض عائلته أن الموظفة هي خطيبته. ولا تقصد موظفة النفق الزواج من المسافر رغم أنها تصبح جزء من الأسرة. ففي كوميديا الحمقى فإن الحب الحقيقى هو الدائم ونادرًا ما يحدث من أول نظرة وأي شيء آخر قابل للتغيير.

وأفضل كوميديا الحمقى هي في الواقع الكوميديا الرومانسية، حيث من المتعذر السيطرة على اللاعقلانية في وجود رجال ونساء منبوذين بدلاً من مراهقين بلهاء. ولكنهم مثل المراهقين في حاجة إلى الحب ـ فيما عدا كونهم بالغين ومحترفين فإنهم لا يستطيعون الإفصاح عن ذلك. وكان أكثر أفلام التسعينيات نجاحًا فيلم "العروسة الهاربة" وهو عنوان مأخوذ من دراسة نقدية قامت بها إليزابيث كنوال بنفس الاسم عن الكوميديات الرومانسية فى الثلاثينيات لتكريم الجاذبية الدائمة لكوميديا الحمقى.

الهزل الفارس Farce: حيث أن دراما الحمقى تناسب السينما بشكل طبيعى فإن الهزل غير ذلك. فأحيانًا يرجعون الهزل إلى "الكوميديا الهابطة" وهو اصطلاح سيئ الحظ بالنسبة لشكل فني محترم جلب السرور على مر العصور لجماهير لا تحصي. ويمتلئ الهزل بمواقف مستحيلة: رجال يتنكرون فى ثياب نساء ويلتحقون بفرقة موسيقية من النساء في فيلم "البعض يفضلونها ساخنة" ١٩٥٩، ويدخل رئيس وزراء متسلقًا إلى أسفل عمود المطافئ في فيلم "حساء البطة" ١٩٣٣ ، عميد كلية يظهر فى اجتماع للكلية وهو يحلق ذقنه في فيلم "ريش الجواد" (١٩٣٢)، ومع أن تحركه فى الهزل سريعة والضحك لا يتوقف فإنه لا يتوقف أحد ليسأل على سبيل المثال ما هي الكلية التي تبيح وجود هذا العميد المضحك؟.

تحتوي بعض الكوميديات العظيمة المكتوبة للمسرح عناصرًا هزلية. فكتاب المسرح اليوناني على سبيل المثال لم يفكروا في أن الهزل أقل منهم، فمسرحية اريستوفانيس "ليزستراتا" التى تقرر فيها نساء أثينا مقاطعة الرجال إلى أن تنتهي الحرب بها بعض المشاهد المضحكة بشكل كبير. يدخل الرجال في حالة هياج فى ثياب تشمل عضو الذكورة وبالمثل حشو للبطن والأرداف وتتظاهر إحدى النساء بأنها حامل بأن تضع خوذة تحت ثوبها. إذًا تحتوي الكوميديات مواقفًا هزلية ولكن المسرحيات نفسها ليست هزلية تمامًا حيث أنها تعالج موضوعات جادة مثل الحرب والتعليم والسياسة والمثالية ووضع المسرح.

كان الهزل أقرب لطبيعة الرومان فقد انبثقت الكوميديا الرومانية من مقطوعات هزلية بمخزون من الشخصيات مثل الأب الغبي والابن العاشق والمحتال والشره والزوجة المخادعة والزوج الديوث. فإن هذه الهزليات الأولى التي غالبًا كانت غارقة فى المجون ولدت منها الكوميديا التى لم تبتعد عن أصولها. كتب بلوتس الكاتب المسرحي الروماني عدة هزليات بما فيهن «التوأمين» (الأساس لمسرحية شيكسبير كوميديا الأخطاء) عن توأمين مفقودين بنفس الاسم ومسرحية "كازينا" حيث يتنكر فيها أحد العبيد في هيئة امرأة ليمنع البطلة عن الزواج من رجل لا تحبه وتنتهي بزواجها فقط من أحد خطابها. وبالطبع ينتهي كل شيء بشكل سعيد. والنسخة السينمائية لمسرحية برودواي الموسيقية "حدث شيء مضحك في الطريق إلى الشكل الأمثل" ١٩٦٦ هي نسيج متداخل من مخزون شخصيات بلوتس وخصائص حبكة تناسب موسيقى ستيفن سوندهايم وتقترب من شكل الهزل الكلاسيكي.

فالشخصية الخطأ والتنكر والخداع من أساسيات الهزل. فثياب التنكر الخطأ قديمة قدم المسرح نفسه. وكما رأينا بالفعل استخدم بلوتس فى مسرحية "كازينا" التى كتبها فى مكان ما حوالى ٢٠٠ ق.م. ومع ذلك فإن المسرحية التي تخطر فورًا على البال هي "عمة شارلي" التي تحولت إلى فيلم ثلاث مرات (١٩٢١، ١٩٣٠)

وأصبحت الأساس لمسرحية برودواى الموسيقية «أين شارلي؟» التي تحولت أيضًا إلى فيلم ١٩٥٢ . فقوة السحب الكوميدية لم تستهلك أبدًا كما هو واضح بالنجاح الباهر لفيلم «توتسي» ١٩٨٢ وفيلم "مستر داوتفاير" ١٩٩٣.

السخرية :Satire

تعود السخرية بشكل تطبيقي مثل كل الأنواع الأدبية إلى القدماء الذين فكروا فيها كطريقة للسخرية من حماقة البشر. تتراوح موضوعات السخرية الكلاسيكية بين المنافقين ومحدثي النعمة والانتهازيين والكتاب المدعين والشرهين والرياضيين المفرطين- بالاختصار هم الذين لا يعرفون أنفسهم على حقيقتها. فالسخرية الأدبية لها تقاليد طويلة ومحترمة بأمثلة متميزة فى الشعر (سخريات هوارس وجوفينال و"دانسياد" بوب) وفي النثر (في مدح الغباء لإيراسموس والنثر الروائي "رحلات جاليفر" لسويفت و "المحبوب" لوخ) وفي المسرح (السخرية من صناعة السينما "شحاذ على ظهر حصان" كتبها ماك كونييلي وجورج كوفمان ومسرحية دافيد ماميت "أسرع بالمحراث").

يعتبر فيلم "حرك ذيل الكلب" ١٩٩٧ سخرية خالصة تدور حول محاولة لتحويل الاهتمام من فضيحة أحد الرؤساء بإشعال الحرب مع ألبانيا، وحتى إذا كان هذا يعنى استخدام جرائد سينمائية زائفة - لتغفيل الجمهور[٦]. وسوف يكون الجمهور المثالي لفيلم "حرك ذيل الكلب" على علم بموضوع الرئيس كلينتون ومونيكا لوينسكي دون ذكر الأحوال فى يوغوسلافيا السابقة حيث كان الألبانيون ضحايًا التطهير العرقي. ومع ذلك فإنه بالنسبة لجماهير المستقبل التى تصبح فضيحة كلينتون - لوينسكى ذكرى وألبانيا اسم دولة فى أوروبا الشرقية سوف يظل فى مقدورهم معرفة كيف يمكن أن يصبح الزيف حقيقة عندما يتآمر التلاحم السليم لرئيس دولة ومنتج وفريق من العاملين في خلق التاريخ.

---

(6) William Johnson, "Journey Into Science Fiction Film" Ed. William Johnson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall 1972), I.

وليست معظم السخرية السينمائية مثارًا للغط أو شائنة مثل فيلم "حرك ذيل الكلب" أو فيلم "اللاعب" ١٩٩٢ الذي يقدم رأيًا متحيزًا لهوليود يجعل الجبان يفكر مرتين قبل الدخول فى العمل. وعلى وجه العموم فإن هوليوود على استعداد أن تضحك على نفسها ولكن بشكل معقول. على سبيل المثال يسخر فيلم "غناء تحت المطر" من نجوم السينما الصامتة بأصوات وحشية، حيث عليهم أن يواجهوا تقدم الصوت. ويوضح فيلم "الفيلم الكبير" ١٩٨٩ أن أهم شيء فى "الدراسات السينمائية" أن ليس هناك استعداد للتعاون العالمس مع هوليود، وفي فيلم "الإنسان الطازج" ١٩٩٠ يسخر من المصطلحات المقتصرة على فئة قليلة التي تستخدمها الأكاديميات فس فصول الدراسات السينمائية.

وحيثما يتطور الفيلم الساخر إلى نوع مع العديد من الكلاسيكيات ويصبح له اسمه مثل كوميديا الحمقى أو الفيلم الموسيقي فسوف نظل نشاهده. وأكثر ما نستطيع أن نقوله إن الغباء الإنساني يجد له دائمًا مكانًا على الشاشة، حيث يجرى معالجته أحيانًا برقة وأحيانًا بقسوة. ومن مزاياه أن صناعة السينما تعفي نفسها أبدًا من صحبة الأغبياء الذين يعملون من أجل إمتاعنا وتنويرنا.

فهم النوع:

هناك حقيقتان مهمتان يجب أن نتذكرهما بالنسبة للنوع:

لا يموت النوع أبدًا. قد يبلى النوع لفترة أو يعيد تكوين نفسه. وحينما يظهر من جديد فقد يبدو إبداعًا جديدًا تمامًا عندما يكون فى الواقع "نبيذ قديم في زجاجة جديدة". فكل ما يحدث هو أن الفيلم يعكس كل من تقاليد النوع والإضافات - أى اللغة والقيم والأخلاقيات - الخاصة بعصره(٧). فى عام ١٩٣٧ كانت نفس الفكرة في استخدام لغة قوية في كوميديا الحمقى مثل فيلم «الحياة السهلة» غير مطروحة وفى عام ١٩٩٩ فإن كوميديا الحمقى في فيلم «نوتنج هيل»

(7) Peter Biskind "Seeng is Believing: How Hollywood Taught Us To Stop Worrying and Love the Fifties" (New York: Pantheon Books 1983) 102-159.

صنفت PG- ١٣ من أجل اللغة. ومع ذلك فقد راعى كل فيلم تقاليد كوميديا الحمقى بقدر ما هي نتاج عصرها.

لا يمكن تصنيف الأنواع بأكثر مما يصنف البشر، يتم تصنيفنا كلنا بطريقة واحدة أو أخرى ربما بالجنس ومن حيث الذكورة أو الأنوثة والعرقية والسن والحالة الاجتماعية والتنظيم الجنسي أو الدين. ولا يعنى هذا أن البشر لا يعلون على حدود التصنيف. فهذه هي الطريقة بالنسبة للأفلام. فإذا لم نستطع أن نحدد انتماء فيلم معين إلى واحد وفقط إلى واحد ـ من الأنواع فمن الأفضل أن نقول، فحيث إن الفيلم قد يجسد الخصائص الأساسية لنوع معين فإنه يحتوي على عناصر أنواع أخرى. ونستطيع أيضًا أن نقول بأن أحد الأشخاص ذكر أو أنثى بمواصفات تتجاوز المنصوص عليها في الجنس من حيث الذكورة أو الأنوثة. وعلى سبيل المثال فإن أكثر الممثلين أهمية من الصعب تصنيفهم وفق شيء وذلك مثل الجنس. فمن الواضح أن ميريل ستريب أنثى وجاك نيكلسون ذكر، ومع ذلك ينتمى كل واحد منهما إلى نوعه. (ستريب، نيكلسون) بمواصفاته الفريدة بحيث يسهل علينا أن نقول «الأداء الخاص بستريب») (الدور الخاص بنيكلسون). وعندما نقول إن كاثرين هيبورن أنثى فإننا نقرر الواضح، وعندما نقول بأن أسلوب أدائها لا يحدده جنسها "أنثى) ولكن بواسطة شخصيتها الفريدة «هيبورن» يسمح لنا أن نقوم بهذه الملاحظات مثل "كات بلانشيت ممثلة تتبع تقاليد هيبورن " أو " كييرا نايتلي في فيلم "الكبرياء والهوى" ٢٠٠٠ توحي بأن تكون كاثرين هيبورن الصغيرة"(٨).

وتتبع الأنواع نفس الطريقة، فكر فى نوع سينمائي كدليل يمكنك الإمساك بنوع معين من السينما، وما أن تفهم الأنواع المختلفة فإنك في استطاعتك أن ترى الفيلم ينتمي أكثر بشكل متوافق إلى نوع واحد مما ينتمي إلى آخر ومع ذلك فلديه ملامح الآخر ـ أو قد يكونوا آخرين مختلفين. تقوم شركة فورد على سبيل المثال بصناعة أنواع مختلفة من السيارات. فإن سيارة سكورت هى فورد بالاسم.

(8) I Owe This Observation to Robert Sprich, Professor of English, Bentley Côl-ledge

وبشكل محدد سكورت فورد. وبشكل عملي إنها مجرد عربة سكورت. وفيلم "البعض يفضلونها ساخنة" هو بشكل أولي فيلم هزلي وينتمي إلى نوع بديل من الهزل يميل إلى الكوميديا. ويمكن أيضاً أن نعتبره كوميديا الحمقى ولكن الموسيقى داخلة فيه، ولا تدعنا نفس الكوميديا الرومانسية التي توجد هي الأخرى. ولكن ما هوية فيلم "البعض يفضلونها ساخنة"؟. إنه هزل كلاسيكي. تذكر أن كلمة هزل Farce جاءت من كلمة لاتينية "إقحام Stuffing. وتستطيع عدة عناصر جيدة من أنواع أخرى أن تنطوي داخل الهزل كما تستطيع أن تدخل أى نوع من الأفلام، وبشكل مطلق يختفي البارز داخل الخلط وتكون النتيجة فناً.

الفصل الخامس
المخـــرج السينـمائـى

إذا كان الفيلم هو جهد متضافر فقد يبدو منافيًا للمنطق أن نرجع الفضل فى الفيلم إلى فرد واحد، ولذلك بدلاً من الإشارة إلى فيلم "مؤامرة عائلية" ١٩٦٧ على أنه من إخراج ألفريد هيتشكوك فقد يبدو أكثر منطقية أن نقول فيلم «مؤامرة عائلية» إخراج ألفريد هيتشكوك وبرباره هاديس وبروس ديرن وكارين بلاك ووليام دافين (من النجوم) - إرنست بهمان (السيناريو) - ليونارد ج. ساوث (التصوير) إنتاج يونيفرسال ١٩٧٦ . فما زالت هذه التحديدات رغم وقتها هي السبب في المشاكل. وقد أصبح العرف الشائع هو إلصاق اسم المخرج فقط على الفيلم. ولفهم هذا العرف فمن الضروري دراسة نظرية النقد السينمائي المعروفة بسينما المؤلف.

بدايات نظرية سينما المؤلف:

خلال الاحتلال الألماني لفرنسا في الحرب العالمية الثانية كانت السينما الأمريكية محجوبة عن الفرنسيين، ولكن بعد انتهاء الحرب بدأوا فى اكتشاف عظمة السينما الأمريكية. فغالبًا ما كانت تؤخر الأفلام الأمريكية كأمر مسلم به ولكن بالنسبة للفرنسيين فقد أخذوها بشكل جدي. فقد كتب أندريه بازان في تقديره لوليام وايلر وأورسون ويلز بأن جان لوك جودار قد رأى في أفلام حرف

(ب) من إنتاج ستوديوهات مونوجرام (*) أكثر مما رأى الصبية الذين شاهدوها على أنها مجرد تكملة للأفلام فى دور سينما الأحياء.

وأدت إعادة اكتشاف الفرنسيين للسينما الأمريكية إلى رد الاعتبار للمخرج كفنان. فإن ما تأثر به الفرنسيون هو حقيقة مقدرة مخرج هوليوود ـ ودائمًا ما كان ـ في الحصول على سيناريو ومجموعة ممثلين وطاقم فني (لم يختار واحدًا منهم) ورغم ذلك ففي مقدوره أن يترك بصمة شخصية على الفيلم.

ففي عام ١٩٥١ بدأ أندريه بازان وجاك دونيول فالكروز في نشر "كراسات السينما" وهي مجلة كانت بالنسبة للفيلم مثل "كينيون ريفيو للأدب: وتعتبر منبرًا نقديًا للسينمائيين الشبان المتحمسين (جان لوك جودار وفرانسوا تروفو وإيريك رومر وكلود شابرول وآخرون) الذين عبروا عن أنفسهم على صفحاتها واستمروا حتى أصبحوا فيما بعد مخرجين. ومثل كل كاتب فيها أصبحت "كراسات السينما" تحظى بسمعة على أنها بدعة وغالبًا ما كانت تتسم بالادعاء والتطرف فى تفضيلها لمخرج على آخر. ومع ذلك فمهما يكن رأى المرء بالنسبة للمجلة وغرابة ذوق كتابها (على سبيل المثال لوك مولييه الذي رأى في بعض الأفلام مثل فيلم "ذو اللحية الزرقاء" لإدجار ج. ألمر ١٩٤٤ على أنه موضوع وحدة الإنسان فى عدم وجود الله) فقد قامت بتحريك وضع المخرج من الخلفية إلى المقدمة وأكدت عليه كمبدع بدلاً من مجرد تابع لنظام الاستوديو.

ولم تكن هناك سياسة تحريرية حقيقية في أول ثلاث سنوات من وجود "كراسات السينما"، وفي عام ١٩٥٤ أمدها تروفو بإحدى مقالاته المشهورة "اتجاه معين للسينما الفرنسية" حيث هاجم في السينما الفرنسية الكلاسيكية تفضيلها السيناريوهات الأدبية على سيناريوهات التصوير، والاقتباس على السيناريوهات المكتوبة خصيصًا للسينما، وديكورات الاستوديو على الأماكن الحقيقية وفريق من المتخصصين على مؤلف واحد. وجادل تروفو من أجل «سينما المؤلفين» ومن هنا

(*) قام مونوجرام بعمل أفلام بميزانيات أقل ومسلسلات سينمائية (الأولاد المشردين ـ شارلي شان ـ بومبا حبي ـ الغابة ـ ابن السمكة ... إلخ) فكان إنتاج مونوجرام غير متميز فيما عدا بعض الميلودرامات أحياناً مثل فيلم "توتر" لفرانك تل ١٩٤٦.

انتقلت الكلمة الفرنسية إلى مقابلها بالإنجليزية ودخلت في مفردات النقد السينمائي.

وأصبحت عندئذ لكراسات السينما سياسة: سياسة المؤلفين الذين قاموا بتفسيرات متنوعة لها أكثرها شيوعًا أن الجريدة كانت منحازة لمخرجين معينين (على سبيل المثال أورسون ويلز وألفريد هيتشكوك وجان رينوار) وأهملت الآخرين (على سبيل المثال جون هوستون ورينيه كلير ورينيه كليمو) ومن أوجه سوء الفهم الأخرى لسياسة المؤلفين فكرة أن مخرجي الكراسات لا يخطئون وليس فى وسعهم عمل أفلام رديئة. ولكن بازان قام بتصحيح الانطباع فى عام ١٩٥٧ عندما حدد ما يجب أن يكون واضحًا ـ وهو أن أى مخرج عظيم معرض لارتكاب عمل لا قيمة له وفى إمكان مخرج متواضع أن يقدم أحيانًا عملاً كلاسيكيًا.

وأساسًا، فقد ظاهر سياسة وضع المخرجين فى مراتب رغم أنه غالبًا ما كان يشعر بالانزعاج من جراء الذوق اللامتميز لبعض كتابه. وقد لخص بازان الذى يمتلك موهبة الوضوح الفرنسية موقفه في هذه المعادلة: مؤلف + موضوع = عمل. وطالب بناقد أقل بقليل مما طلبه ألكسندر بوب فى قصيدته مقال في النقد:

«فأنت عندئذ يا من يسلك حكمة

الدرب السليم

ويعلم جيدًا عن كل شخصية قديمة

مثلي

حكايته وموضوعه ومجاله في كل صفحة

ودينه وبلده وعبقري عصره

فبدون كل هذه في آن معًا أمام عينيك

قد تثير اعتراضات تافهة ولكن لن

تكون ناقداً

ودخلت التأليفية أمريكا من خلال أندرو ساريس. ففي مقاله "ملاحظات على نظرية المؤلف" ١٩٦٢[١] دافع ساريس عن وضع المخرجين في مراتب كامتداد للسياسة النقدية التي سادت دائماً في الفترة الأخرى: فنحن نضع وليم شكسبير في مرتبة أعلى من بن جونسون، وسيمفونيات بيتهوفن في مرتبة أعلى من سيمفونيات موزار، وأوبرا دون جوفاني لموزار في مرتبة أعلى من فيدليو لبيتهوفن، فكان من المحتم أن يقوم ساريس بإرساء نظام للمراتب خاص به. وفي كتاب "السينما الأمريكية" قام بتقسيم المخرجين الأمريكيين لأحد عشر تصنيفاً بما فيهم "البانثيون" (شارلي شابلن وجون فورد و د. و. جريفيث وهيوارد هوكس وألفريد هيتشكوك وأورسون ويلز ... إلخ) و "الجانب البعيد من الجنة" (روبرت ألدرتش وفرانك كابرا وصامويل فوللر وفينسنت منيللي ... إلخ) و "صفوة التعبيرية" (تاي جارنيت وآرثر بن وإدجار ج. ألمر ... إلخ) و "أقل ما تقابله العين" (جون هوستون وإليا كازان ووليام وايلر). وبالرغم من الأهمية التاريخية لكتاب "السينما الأمريكية" فإنه نوع من الكتب الذي يتطلب مراجعة دورية. ولكن التقدير النقدى الحالى لوليام وايلر وتقدير المعهد الأمريكي للسينما له فى عام ١٩٧٦ لم يؤيد رأى ساريس بأن هناك أقل ما تقابله العين بالنسبة لوايلر. وبالمثل في عام ١٩٦٨ فيبدو أنه كان هناك سبب لضم سيدنى لوميت في جماعة "الجدية المتكلفة" ولكن بعد فيلم "سربيكو" ١٩٧٣ و "جريمة في قطار الشرق السريع" ١٩٧٤ و "ظهر يوم الكلب" ١٩٧٥ و "شبكة التليفزيون" ١٩٧٦ و «الحصان» ١٩٧٧ استحق لوميت إعادة تقييمه. ولخص ساريس جوهر نظرية المؤلف - في كيفية التعرف على «سياسة المؤلفين» في أمريكا - في أسس ثلاثة:

---

(١) ظهرت المقالة فى مجلة Film Cuture شتاء (١٩٦٢ - ١٩٦٣) وأعيد طبعها في

Leo Baud and Marshal Cohen "Film Theory and Criticism" 5th Ed. (New York Oxford University Press, 1999) , 515-535.

١ ـ يختص المؤلف بكل النواحي التكنيكية

٢ ـ للمؤلف شخصية تفصح عن نفسها في مميزات أسلوبية متكررة تصبح فيما بعد بمثابة توقيعه

٣ ـ في أفلام المؤلف معنى داخلي ينبثق من التوتر بين شخصية المخرج ومادته. ولذلك فسوف يظل هناك بعض الغموض في أفلام المؤلف وذلك مهما كانت شخصية المؤلف بما فيها تلك المظاهر لشخصية المؤلف التي لن يراها أحد أبدًا والتى سوف تذوب في عمله وتصبح غير منظورة أو على الأقل لا يمكن تمييزها بسهولة.

الجدل حول نظرية سينما المؤلف

الهجوم على سينما المؤلف

لم يوافق الجميع على سينما المؤلف وما تتضمنه بالنسبة لطبيعة العمل السينمائي. ويتلخص أهم الجدل ضد النظرية فيما يلي:

إذا كانت نظريات «جيمس كاجني» تحمل أي ثقل (أو أكثر ثقلاً من تلك التي تخص أندريه ساريس) فعندئذ تعتبر سينما المؤلف كلامًا فارغًا. ففي ترجمته الذاتية "كاجني بقلم كاجني" ينظر إلى المخرجين "كعمال عاديين وميكانيكيين" وبعضهم "لم يستطع أن يوجهك إلى محل لبيع المعلبات الرخيصة".

تعتبر بعض الأفلام ثمرة لمفهوم المنتج أكثر من مفهوم المخرج. ولذلك فأفلام الكوارث "مغامرة بوسيدون" ١٩٧٢ و «برج الجحيم» ١٩٧٥ مرتبطة فى العادة بالمنتج إروين آلن وليس برونالد نيم وجون جويلر مين حسب ترتيبهما كمخرجين لهذين الفيلمين. وأكثر من ذلك فبالرغم من أن ڤال ليوتون لم يخرج فيلمًا واحدًا فإنه ترك بصمته على كل شيء قام بإنتاجه فى ستوديوهات (ر. ك. أو.) «قطة الناس» ـ «صاحبت أحد الموتى» «لعنة قطة الناس» ... إلخ) ولذلك فنحن نذكر «قطة الناس» كفيلم إنتاج ليوتون وفي الدرجة الثانية فقط ينتمي إلى جاك تورنير.

وفي خلال الثلاثينيات والأربعينيات كان لكل ستوديو أسلوبه الخاص في الإنتاج الذي أدى إلى تميز أفلامه من ناحية الكيف. فلم يكن فيلم "فوكس للقرن العشرين" الموسيقى هو فيلم "م. ج. م." الموسيقى. فقد كان أكثر استخدامًا للآلات النحاسية وأكثر حدة وأقل تكلفة. وكان فيلم "م. ج. م." الموسيقى دافئًا ودودًا وغالبًا بسيطًا وعلى المرء أن يشاهد فقط "تلك التسلية" ١٩٧٤ أو "تلك التسلية" الجزء الثاني ١٩٧٦ ليفهم ما تعنيه جملة "فيلم م. ج. م. الموسيقى. ولذلك فالذين يرفضون سينما المؤلف قد يجادلوا بأن الأفلام الموسيقية التي أخرجها ڤينسنت منيللي في ستوديوهات "م. ج. م. «قابلني في سانت لويس» ١٩٤٤، و «يولاند واللص» ١٩٤٥ ، و «القرصان» ١٩٤٨، و«أمريكي في باريس» ١٩٥١، و «عربة الفرقة الموسيقية» ١٩٥٣، وضمن أفلام أخرى - تعكس أسلوب «م. ج. م.» وليس المخرج.

وحيث إن الفيلم هو نتيجة عمل الفريق فمن الأهمية أن نعلم المساهمات التى يقوم بها أعضاء الفريق. فاللقطة التي يتذكرها معظم رواد السينما في فيلم "عدو الجميع" ١٩٣١ لوليام ويلمان وهى التي يلقى فيها "تومي بوزر" (جيمس كاجنى) بواحدة من ثمار الليمون الهندى فى وجه عشيقته، ومع ذلك فلم تأت فكرة اللقطة أصلاً عن طريق ويلمان ولكن عن طريق داريل ف. زانوك الذي كان وقتئذ على رأس الإنتاج فى شركة "إخوان وارنر". فمحاولة التعرف فقط على إسهام المخرج قد يقيد نظرية سينما المؤلف.

تبرير سينما المؤلف:

بالرغم من قصور نظرية المؤلف فإنه يمكن التعرف على أشكال نظرية المؤلف في فنون أداء أخرى. ولذلك فقد يقول أحد رواد المسرح لآخر: "هل شاهدت مسرحية بوب فوس الموسيقية الجديدة؟". لأن "فوس" مخرج مألوف أيضًا على خشبة المسرح في "برودواي" (شاريتي الحلوة - كاباريه - بيبن - شيكاغو) مثله في الأفلام "كاباريه" ١٩٧٢ - لين" ١٩٧٤ . فمسرحياته الموسيقية تعتبر مفرطة في الذاتية لدرجة أن رواد المسرح ينتظرون المسرحية التالية بصرف النظر عن

ممثليها ومؤلفها الموسيقى أو مؤلف الأغاني فيكفي لهم أنها سوف تحمل لمسة «فوس».

وتكثر الأمثلة المشابهة. فغالبًا ما يتحدث عشاق الباليه عن "بحيرة البجعة" لناتاليا ماكاروفا ومقارنتها بأداء راقصة باليه وليس عن "بحيرة البجعة" لتشايكوفسكي. وهم بعملهم هذا فإنهم يتعرفون على الأهمية الأولى لمساهمة من يقوم بالتفسير. وبالمثل فإن عشاق شكسبير سوف يعقدون المقارنة بين أداء ريتشارد بيرتون فب دور "هاملت" ونيقول ويليامز أو ريتشارد كامبرلين وسوف يتحدث رواد الأوبرا عن "عايدة" ليونتين برايس وليست "عايدة" فردب. فإذا كان التفسير مهمًا للغاية بالنسبة للفنون الأخرى لدرجة أن ينال صاحب العمل المكانة الثانية فقد يكون الأمر كذلك بالنسبة للفيلم.

ويتشابه الأوركستر السيمفونى بشكل أفضل مع الفيلم. فقائد الأوركستر هو أشبه بمخرج الفيلم إذ يعلم ماذا يمكن أن يساوى عند التعامل مع أكثر شيئين فى الدنيا غموضًا .. البشر والآلات. فإذا كان جزء الآلات عاديًا وإذا ما فشلت آلات النفخ فب الدخول فى توقيتها الصحيح وإذا بدا صوت آلات الهورن واهيًا فيجب عندئذ أن يقع اللوم على قائد الأوركسترا. وكثيرًا ما استخدم النقاد هذا المبدأ. فنحن دائمًا ما نقرأ عن قائد الأوركستر الذى "فشل فى أن يستخرج من الأوركستر ما لا يتعدى على أن يكون صوتًا هزيلاً". وعندما يعود ليونارد برنشتين السيمفونية الأولى لجوستاف ماهلر فإنها لا تعد خاصة بماهلر ولكن خاصة به. ففي تلك اللحظة التى يقف فيها ليونارد برنشتين من أجل جوساف ماهلر فقد يأمل المرء في أن يحقق غرض المؤلف الموسيقى. ففى حالة نجاحه يمتدحونه وإذا فشل يذمونه. فلن ينتقد أحد ماهلر ولكن سوف ينتقدون من يقوم بتفسيره.

ولذلك فعندما يتحدث ناقد موسيقى عن "أسلوب برنشتين لماهلر" فإنما يعني عدة أشياء: مفهوم برنشتين لعمل ماهلر. فقدرته على توصيل هذا المفهوم إلى الأوركستر ونجاحه فى انتزاع أداء من الأوركستر يعادل كلمة مفهوم. ويعني أصحاب نظرية المؤلف نفس الشيء عندما يتحدثون عن "مؤامرة عائلية" لألفريد هيتشكوك. فإنهم لا يشيدون بمجموعة الممثلين الذين ما كان يمكن أن يوجد

الفيلم بدونهم ولا يشيدون بكاتب السيناريو الذى بدونه ما كان يجد الممثلون شيئًا يفعلونه. فقط يقولون بأن المخرج يشكل مجموعة الممثلين والسيناريو بما يتناسب مع رؤيته للفيلم. فإذا وُفق المخرج في تكامله فإن الفيلم يحظى بالنجاح وإذا لم يكن بمقدور المخرج أن يحقق الانسجام فى كل شيء يبدو الفيلم مهلهلاً ويشير النقاد إلى الإخراج الخاطيء. وهنا ينتهي التشابه بين قائد الأوركستر والمخرج. وبالرغم من أن كليهما مؤلفان بديلان فإن قائد الأوركستر يتعامل مع شيء ما لا يستطيع له تغييرًا. فلا يستطيع ليونارد برنشتين إضافة ملحوظة واحدة إلى سيمفونية ماهلر الأول ولكن يستطيع المخرجون التغيير في السيناريوهات أثناء تصوير الفيلم. وإذا كان هناك اقتراح وجيه لأحد الممثلين فباستطاعة المخرج دائمًا أن يستعين به فى الفيلم. ويعمل روبرت ألتمان دائمًا بهذه الطريقة. ففي فيلم "ناشفيل" ١٩٧٥ لم يكتف بعض الممثلين بكتابة أغنياتهم وإنما قاموا بتنقيح بعض مشاهدهم. فقد قامت "روني بليكلي" بكتابة حوارها الخاص بها فى مشهد انهيار "بربارە جينز". وقامت "بربارە باكسلي" بكتابة انطباعات "ليدى بيرل" الحية عن "آل كنيدي".

انماط المؤلفين:

لا جدال هناك فى اعتبار أمثال أورسون ويلز وبيللي وايلدر وإنجمار برجمان من المخرجين المؤلفين .. مؤلفين بالمعنى الكامل للكلمة، ويمكن دراسة أفلامهم بنفس الطريقة التى يتم بها دراسة أعمال الكتاب المبدعين فى المناهج الدراسية الإنجليزية وذلك لتكرار الموضوع وتكرار الصور. فمن الأسهل أن نمنح لقب المؤلف لبرجمان الذى يقوم في أغلب الأحيان بكتابة سيناريوهاته وليس لمخرج مثل سيدنى لوميت الذي لم يفعل ذلك قط. ومع ذلك فيمكن أن نتناول أفلام لوميت من زاوية الموضوع. فمنذ أن بدأ لوميت الإخراج فى عام ١٩٥٦، وهو يبدى اهتمامًا بالسيناريوهات التي تدور حول المنعزلين والغريبي الأطوار والمنبوذين: الصبي المراهق المتهم بقتل أبيه فى "اثنا عشر رجل غاضب" ١٩٥٦، والأفاق والزوجة المحبطة فى "النوع الهارب" ١٩٥٩، وعامل الشحن الإسانى بالمحرمات فى "مشهد من الجسر" ١٩٦٢ ، وتايرون المطارد في "رحلة اليوم الطويل إلى الليل"

١٩٦٢ والقطار المحمل بالناشزين في "جريمة فى قطار الشرق السريع" ١٩٧٤، ولص البنك الشاذ جنسيًا في "ظهر يوم لعين" ١٩٧٥ وأشباه البشر فى التليفزيون في "شبكة التليفزيون" ١٩٧٦ والصبي الذى يخفي إسطبلاً للخيول في "الحصان" ١٩٧٧.

وهناك أيضًا مؤلفين عملوا في نطاق نظام الاستوديو ولكنهم قدموا أفلامًا تتميز بأسلوبهم. فقد قام وليام وايلر بعمل بعض أفضل أفلامه لصامويل جولدوين على سبيل المثال: "النهاية المميتة" ١٩٣٧، و"مرتفعات وذرنج" ١٩٣٩، وقبل موقعة بيرل هاربر بوقت قصير استأجرته "م. ج. م." ليخرج "مسز منيڤر" ١٩٧٢ الذي أبرز التاثير الدرامي للحرب العالمية الثانية على عائلة إنجليزية نمطية. وبمعنى محدد كان "مسز منيڤر" فيلمًا ينتمى إلى "م. ج. م." فقد صنع لاستوديو محدد فقط، فقد كان نائب رئيس مجلس الإدارة لويس ب. ماير يؤمن بفيلم العائلة، مع أن الرجل الذى أخرجه لم يكن من مخرجي "م. ج. م." الدائمين ولكن كان في إمكانه أن يصنع فيلمًا ينتمي إلى "م. ج. م." وفي نفس الوقت ينتمي إلى وليام وايلر. وكانت أكثر أساليب وايلر الفنية واضحة في فيلم «مسز منيڤر». وقد حاول وايلر دائمًا أن يحشد أكثر ما يستطيعه فى لقطة واحدة ولذلك كان يقلل من التقطيع. وفيلم «مسز منيڤر» مليء بهذا النوع من اللقطات ـ كاى منيڤر وهي جالسة فى الفراش بينما زوجها خارج الكادر في حجرة الملابس يحدثها وآل منيڤر وهم جالسين على مائدة الغداء بينما نرى ابنهم وهو يتحدث في التليفون في الحجرة الملحقة. وكاى وهي واقفة على الجسر وناظر المحطة يقف أسفلها والماء من خلفه.

خصائص المؤلف:

لكل المؤلفين خصائص معينة مشتركة بينهم بصرف النظر عن كونهم كتابًا أو مفسرين أو يتبعون أحد الاستوديوهات فجميعهم:

١ ـ يتعاونون مع آخرين

٢ ـ يبحثون عن التنوع فى عملهم

٣ - يكررون الموضوعات

٤ - يعودون إلى أعمالهم الأولى

٥ - يستعيرون من الماضي لإثراء أفلامهم

التعاون:

مارس المؤلفون الحقيقيون نمطًا من التعاون. ولكن قد يتخذ التعاون في السينما أشكالاً متعددة. وأكثر أنماط التعاون شيوعًا هي ما يلي:

١ - التعاون بين المخرج وكاتب السيناريو: يقوم أحد المخرجين بالعمل مع نفس كاتب السيناريو في عدة أفلام، ومما لا شك فيه تكون لهذه الأفلام ملامحًا معينة مشتركة. فقد عمل جون هاديسون في سيناريوهات أفلام هيتشكوك «ريبكا» ١٩٤٠ و «المراسل الأجنبي» ١٩٤٠ و «ارتياب» ١٩٤١ و «المخرب» ١٩٤٢، حيث كان في جميعها يدور الشك حول الرجل الخطأ. واشترك بيللي وايلدر وتشالز براكيت في تأليف سيناريوهات ثلاثة أفلام إنتاج ميتشل لايس وهى: «منتصف الليل» ١٩٣٩ و «الصبي آريس» ١٩٤٠ و «عودة الفجر» ١٩٤١ وتدور ثلاثتها حول شكل من أشكال الخداع.

٢ - التعاون بين المخرج والمصور: في بعض الأمثال كان أبرز التعاون الخلاق بين المخرج والمصور بين إريك فون ستروهايم ووليام دانيلز "الأزواج العميان" ١٩١٨، و "الزوجات الغبيات" ١٩٢١، و "الجشع" ١٩٢٤، و "الأرملة المرحة" ١٩٢٥، وجوزيف فون ستيرنبرج ولى جارمز فى «مراكش» ١٩٣٠، و «عديم الأمانة» ١٩٣١، و «قطار شنغهاي السريع» ١٩٣٢ز وانجمار برجمان وجونارد فيشر في «ابتسامات ليلة صيف» ١٩٥٥، و «الختم السابع» ١٩٥٧، و «الفراولة البرية» ١٩٥٧.

٣ - التعاون بين المخرج ومؤلف الموسيقى: وتشمل أمثلة هذا النمط التعاون بين جون فورد وألفريد نيومان في «أرو سميث» ١٩٢١، و«الإعصار» ١٩٣٧، و«كروم

السخط» ١٩٤٠ ، و «كم كان وادى أخضرا» ١٩٤١ . وفريدريكو فيلليني ونينو روتا في «الشارع» ١٩٥٤، و «الحياة اللذيذة» ١٩٦٠ و «٨ ٢/١» ١٩٦٣، و«جولييت والأرواح» ١٩٦٥ . وهيتشكوك وبرنارد هيرمان في «الرجل الخطأ» ١٩٥٧ ، و "الدوامة" ١٩٥٨ ، و «عقدة نفسية» ١٩٦٠، و«مارني» ١٩٦٤.

٤ ـ التعاون بين المخرج والممثلين: وأبرزه هنا بين جون هوستون وهمفرى بوجارت في الصقر المالطي ١٩٤١، و عبر الباسفيك ١٩٤٢ ، و كنز سيرا مادري ١٩٤٨، و كمالا أرجو ١٩٤٨ ـ و الملكة الأفريقية ١٩٥١ . وفون ستيرنبرج ومارلين ديتريتش فى الملاك الأزرق ١٩٣٠، و مراكش ١٩٣٠، والمدن ١٩٣١، وقطار شنغهاي السريع ١٩٣٢، و فينوس الشقراء ١٩٣٢ . وتروفو وجان بيير لود ٤٠٠ ضربة ١٩٥٩ ، و قبلات مسروقة ١٩٦٨ و الفراش ولوح الخشب ١٩٧٠ و نهار الليل الأمريكي ١٩٧٣ . وبرجمان وليف أولمان برسونا ١٩٦٦ وساعة الذئب ١٩٦٨ و العار ١٩٦٨، و عاطفة آنا ١٩٦٩ ومشاهد من إحدى الزيجات ١٩٧٣ و وجهًا لوجه ١٩٧٦ . وبيللي وايلدر وجاك ليمون في: البعض يفضلونها ساخنة ١٩٥٩، والشقة ١٩٦٠ و إيرما الرقيقة ١٩٦٣، وصانع الخط ١٩٦٦، وآفانتي ١٩٧٢ و الصفحة الأولى ١٩٧٤ . وشركة جون فورد الدائمة بينه وبين (وارد بوند وفيكتور ماكلاجن وموربن أوهارا وجون واين وبن جونسون). وشركة روبرت ألتمان الدائمة بينه وبين (كيث كرادين وشيلي دوفال وبرت رمسن وداقيد أركين).

٥ ـ التعاون بين المخرج والمونتير: وأكثرها وضوحًا بين آرثر بن وديدى آلن في «بوني وكلايد» ١٩٦٧ ، و «مطعم آليس» ١٩٦٩ ، و«الرجل الكبير الصغير» ١٩٧٠ و «الليل يتحرك» ١٩٧٥، و«منعطفات الميسوري» ١٩٧٦.

٦ ـ التعاون بين المخرج والمنتج: وأفضل الأمثلة بين وليام وايلر وصمويل جولدوين في «النهاية المميتة» ١٩٣٧، و«مرتفعات وذرنج» ١٩٣٩، و«رجل الغرب» ١٩٤٠، و«الثعالب الصغيرة» ١٩٤١ .وبين جاك تورنير وروبرت وايز ومارك روبسون الذين

قاموا بإخراج أفلام أنتجها فال ليوتن لحساب «ر. ك. أو». ووليام ديترل وهال ب. واليس فى شركة برامونت في «الريح الباحث» ١٩٤٦ ، و«المتهم» ١٩٤٨، و «جبل الرمال» ١٩٤٩، و«دفع بالكامل» ١٩٥٠و «المدينة المظلمة» ١٩٥٠ و «الجبل الأحمر» ١٩٥١ (*).

التعاون بين المخرج والاستوديو: فرانك كابرا وكولومبيا وآرنست لوبيتش وبرامونت وبريستون ستيرجس وبرامونت وراؤل ولش وإخوان وارنر وفينسنت منيللي و (م. ج. م.) إذ تعاونوا جميعًا في الجهود السينمائية وكانت برامونت مقترنة بالكوميديا الرفيعة خلال الثلاثينيات والأربعينيات وكان مخرجون من أمثال لوبيتش وستيرجس وإلى حد ما ليزن هم السبب في هذه السمعة. واستطاع لوبيتش أن يفعل عندما يغلق باب حجرة النوم أكثر مما يستطيع أن يفعله معظم المخرجين إذا ما تركوا الباب مفتوحًا.

التنوع:

يحظى المؤلفون العظام بما لديهم من أعمال متنوعة الشكل ولكنها تعكس عددًا محدودًا من الموضوعات فعلى سبيل المثال تتركز أفلام بيللي وايلدر حول موضوعين رئيسيين: الخداع بأشكاله المتنوعة (التخفي والتدليس وحفلة التنكر) وتأثير نظام معين على نظام آخر (الرأسمالية / الشيوعية / الفقير / الغنى / الشاب / العجوز). حتى السيناريوهات التي قام بكتابتها مع تشارلز براكيت قبل أن يقوم بإخراج أول أفلام تعكس هذه الموضوعات: رئيسة إحدى الإدارات

(*) من الممكن أن تصبح العلاقة بين المخرج والمنتج خلاقة أو مدمرة وذلك حسب الطرفين المشتركين فيها. فمن ناحية فهناك دينو دي لورانتس الذى أعاد مونتاج فيلم «بافالوبيل والهنود الحمر» إخراج روبرت ألتمان ١٩٧٦بشكل فعال لدرجة أن ألتمان قد صرح - ربما بشكل فعال فيه - بأن الفيلم لم يعد فيلمهز ومن ناحية أخرى فهناك روبرت إيفانز المشترك في إنتاج فيلم «رجل الماراثون» ١٩٧٦ إخراج جون شيلزنجر الذى قال عنه: إنني في حاجة إلى منتج لأنني ألتصق تمامًا بالفيلم واحتاج إلى عين موضوعية. فإذا وافق اثنان على كل شيء يصبح واحد منهما لا ضرورة له. فأنا أريد تعاونًا عبقريًا ومن أجل ذلك نحتاج إلى منتج قوي مثل إيفانز (نيويورك تايمز ١٥ أغسطس ١٩٧٦ ص ١٢٠).

السوفيتية في فيلم "نينو توشكا" ١٩٣٩ من إخراج لوبيتش ـ تحتك بالرأسمالية وتقع تحت تأثيرها. وفتاة الكورس ـ فى فيلم "منتصف الليل" ١٩٣٩ إخراج ليزن – التي تتنكر فى شخصية كونتيسة. والمرأة التي تعمل مخبرة ـ في فيلم "استيقظ يا حبي" ١٩٤٠ إخراج ليزن. التي في سبيل أن تنقذ رجلاً من السجن تتظاهر بأنها زوجته. ومحترف الحب ـ فى فيلم "عودة الفجر" ١٩٤١ إخراج ليزن ـ الذي تظاهر بالحب حتى يصبح مواطنًا أمريكيًا. وأستاذة الكلية ـ في فيلم "قنبلة النار" ١٩٤١ إخراج هوارد هوكس ـ الذين يجدون أنفسهم يتعلمون اللغة الدارجة على يد راقصة تتعرى. ثم هناك الأفلام التى قام وايلدر بإخراجها بنفسه «الأكبر والأصغر» ١٩٤٢: تتنكر امرأة في شكل فتاة عمرها اثنا عشر عامًا من أجل الحصول على تذكرة قطار بنصف القيمة.

«خمس مقابر إلى القاهرة» ١٩٤٣: يتخفى ضابط بريطاني في شخصية خادم مقطوع الساق في فندق صحراوي.

«تعويض مزدوج» ١٩٤٤ : يقوم مندوب شركة تأمين بتوريط أحد الأشخاص في توقيع بوليصة تنص على تعويض مزدوج، ويتآمر المندوب وزوجة العميل على قتل زوجها للحصول على قيمة البوليصة، وفي إيجاز يتخذ المندوب مكان زوجها داخل أحد القطارات.

«عطلة نهاية الأسبوع الضائعة» ١٩٤٥: يقوم مدمن كحول بشكل مستمر بابتكار طرق لإخفاء زجاجات الخمر.

«فالس الإمبراطور» ١٩٤٨ : تقابل كونتيسة نمساوية بائع فونوغراف أمريكي (فيلم ذو نظامين).

«مهمة أجنبية» ١٩٤٨: يحاول نقيب في الجيش في برلين بعد الحرب إخفاء علاقته بمغنية في ملهى ليلى أثناء زيارة سيدة من أعضاء الكونجرس

«شارع الغروب» ١٩٥٠: إحدى نجمات السينما الصامتة متقدمة في العمر توهم نفسها بالتفكير فى العودة بدور سالومي ويخفي عشيقها علاقته بها عن فتاته.

«الكرنفال الكبير» (بطل في مأزق) ١٩٥١: يخدع أحد المخبرين الصحفيين الضحية بأن يجعله يعتقد بأنه صديقه.

«المحل المتنقل رقم ١٧» ١٩٥٣ : يتسلل أحد المرشدين إلى معسكر بارود.

«سابرينا» ١٩٥٤ : يغازل فتى ثرى ابنة السائق (فيلم ذو نظامين).

«هرشة السبع سنوات» ١٩٥٥ : عازب في الصيف يلعب دور الدون جوان.

«روح سانت لويس» ١٩٥٧ : هذا الفيلم يمثل بيللي وايلدر أصدق تمثيل، حيث يقوم بتصوير طيران لندبرج عبر الأطلنطي.

«حب فى الظهيرة» ١٩٥٧ : رواية عاطفية تتطور خلال شهر مايو حتى ديسمبر بين رجل متقدم في العمر وفتاة يعمل أبوها مخبرًا سريًا.

«شاهد إثبات» ١٩٥٧ : تحتال امرأة على محامٍ شهير وتجعله يظن أنها من أهل لندن.

«البعض يفضلونها ساخنة» ١٩٥٩ : اثنان من الموسيقيين يتنكران في هيئة امرأتين ويقع أحد المليونيرات في غرام واحد منهما.

«الشقة» ١٩٦٠ : فتاة ذات ماضي تتظاهر بأنها عذراء.

«واحد. اثنين. ثلاثة» ١٩٦١ : منتج كوكاكولا أمريكي أحد الأهالي من برلين الشرقية يحتدمان فى مناقشة أيدلوجية.

«إيرما الرقيقة» ١٩٦٣ : تحاول إحدى المومسات الحصول على مزايا الأخريات فيلجأ عشيقها إلى التخفي.

«قبلني يا غبي» ١٩٦٤ : ساقية في بار تنتحل شخصية امرأة متزوجة، وتسمح إحدى الزوجات لزوجها مؤلف الأغانى بأن يعتقد أن أغنيته نجحت وأصبحت لها ضجة ليس من أجل مزاياها ولكن لأنها قضت ليلة مع مغنى مشهور.

«صانع الحظ» ١٩٦٦ : مصور تليفزيوني يقوم شقيق زوجته بإقناعه برفع قضية من أجل أضرار وهمية.

«حياة شرلوك هولمز الخاصة» ١٩٧٠ : الخداع الذي تبرزه أى معالجة لشخصية هولمز.

«آفانتي» ١٩٧٢ :رجل متزوج وابنة عشيقة أبيه الراحل يقومان بترتيب موعد سنوي فى إيطاليا حيث يكرران فيه الخداع الذى مارسه الوالدان (أبوه وأمها) حتى موتهما.

«الصفحة الأولى» ١٩٧٤ : أحد رؤساء التحرير على استعداد أن يفعل أى شيء لإعادة مخبره الصحفي اللامع حتى ولو لجأ إلى كذبة تصادفت أن تكون من أشهر السطور في المسرح الأمريكي «ابن العاهرة سرق ساعتي».

ولا يعتبر التنوع فى عمل المؤلف بالنسبة للموضوع ولكن فى التناول، فبينما يكون التنكر والخداع هو الموضوع السائد فى أفلام وايلدر إلا أن هذا النوع يجد متنفسًا له فى أعمال مختلفة: الفارس (الأكبر والأصغر ـ البعض يفضلونها ساخنة ـ إيرما الرقيقة)، والكوميديا الرومانتيكية (سابرينا ـ حب فى الظهيرة ـ آفانتى)، والكوميديا السياسية (مهمة أجنبية ـ واحد. اثنين. ثلاثة)، والكوميديا الاجتماعية (الشقة ـ صانع الحظ)، والواقعية الاجتماعية (عطلة نهاية الأسبوع الضائعة ـ الكرنڤال الكبير)، والتجسس وميلودراما زمن الحرب (خمس مقابر إلى القاهرة ـ المحل المتنقل رقم ١٧)، وميلودراما قاعة المحكمة (شاهد إثبات) والميلودراما القوطية، (شارع الغروب)، والفترات التاريخية (ڤالس الإمبراطور – الحياة الخاصة لشرلوك هولمز)، والفيلم المظلم (تعويض مزدوج).

وتأتي الأفلام نفسها من مصادر مختلفة: الروايات (عطلة نهاية الأسبوع الضائعة ـ حب في الظهيرة)، والمسرحيات التي إما أن تكون معدة (المحل المتنقل رقم ١٧ ـ سابرينا ـ هرشة السبع سنوات آفانتي)، أو التي تعاد كتابتها مع الاحتفاظ بما جاء فى أصلها إلى حد ما (واحد. اثنين. ثلاثة ـ إيرما الرقيقة – قبلنى يا غبى)، والقصص (تعويض مزدوج)، والسيناريوهات التي كتبت أصلاً للسينما (ڤالس الإمبراطور ـ شارع الغروب ـ الكرنفال الكبير ـ الشقة ـ صانع الحظ ـ الحياة الخاصة لشرلوك هولمز).

ولا ينـزعج المؤلف من التكرار، فالمؤلف الحقيقي يقوم بتكرار موضوعاته الأساسية ليس فقط في أنواع مختلفة ولكن كدوافع داخل هذه الأنواع. ولذلك فإن موضوع الخداع/ التخفي يتكرر كدوافع مختلفة في أفلام وايلدر:

١ ـ الزنا (تعويض مزدوج ـ هشرة السبع سنوات ـ حب فى الظهيرة ـ الشقة ـ قبلني يا غبي ـ آفانتي).

٢ ـ احتيال التأمين (تعويض مزدوج ـ صانع الحظ).

٣ ـ النساء اللاتي يقمن بتغيير مظهرهن الجسماني (الأكبر والأصغر ـ شاهد إثبات).

٤ ـ الرجال الذين يقومون بتغيير مظهرهم الجسماني (البعض يفضلونها ساخنة ـ إيرما الرقيقة).

٥ ـ النساء اللاتي يخدعن عشاقهن (الأكبر والأصغر ـ الشقة ـ قبلني يا غبي ـ الحياة الخاصة لشرلوك هولمز).

٦ ـ الرجال الذين يخدعون عشيقاتهم (هرشة السبع سنوات ـ البعض يفضلونها ساخنة ـ إيرما الرقيقة).

٧ ـ الرجال الذين يخدعون بعضهم (خمسة قبور إلى القاهرة ـ تعويض مزدوج ـ عطلة نهاية الأسبوع الضائعة ـ الكرنفال الكبير ـ صانع الحظ).

وبالمثل يمكن اكتشاف الدوافع الآتية في الفيلم «ذي النظامين»:

١ ـ التميز الطبقي الكونتيسة ـ المرأة العادية في «فالس الإمبراطور» والفتاة العادية ـ الفتى المتميز فى «سابرينا».

٢ ـ تميز السن (فتاة ـ رجل عجوز فى «سابرينا» و «حب فى الظهيرة» و«الشقة» و«آفانتي»، والشاب ـ المرأة المتقدمة فى السن فى «مهمة أجنبية» و «شارع الغروب».

٣ ـ التميز نتيجة الحرب (الحلفاء ـ الأعداء في «خمسة قبور إلى القاهرة» و«المحل المتنقل رقم ١٧»، و المنتصر/ المهزوم في «مهمة أجنبية»)

التميز في الإيدلوجيات (الرأسمالية - الشيوعية فى «واحد. اثنين. ثلاثة» والحرية / الفاشية فى مهمة أجنبية).

مقتطفات:

يختلف القول بأن المخرجين يكررون أنفسهم عن القول بأنهم دائمًا يقومون بعمل نفس الفيلم، فغالبًا ما يقتبس هيتشكوك من نفسه ولكن نادرًا ما تكون هذه الاقتباسات حرفية. فسقوط راولي (إدموند جوين) من برج الكاتدرائية في "المراسل الأجنبي" ١٩٤٠ يعيد إلى الذهن عمليات سقوط سابقة مماثلة ولكن من أماكن مختلفة تمامًا في «المخرب» ١٩٤٢ و "الدوامة" ١٩٥٨ و «الشمال بالشمال الغربي» ١٩٥٩، وجناح الطائرة الذى يصبح طوقًا للنجاة عندما تتحطم الطائرة في الأطنطي فى «المراسل الأجنبي» يماثل الشيء الحقيقي فى «قارب النجاة» ١٩٤٤ ، وهو فيلم مختلف تمامًا ويستخدم الشكل المعدات جيدًا للبقاء فى البحر.

وفى «مؤامرة عائلية» عندما كانت تقود بلانش (بربارا هايس) السيارة هي وحبيبها وتضيع فرامل السيارة فإنها تتشبث برباط عنقه حتى كادت أن تخنقه به، ويعيد سلوكها هذا إلى الذهن الجرائم التى كانت ترتكب برباط العنق في «رغبة مجنونة» ١٩٧٢ . وبالمثل عندما كان الاثنان في طريق شاسع مهجور توقعنا تقريبًا أن تبرز طائرة رش المبيدات فى «الشمال إلى الشمال الغربي» وتتعرف عليهما وتمطرهما بالطلقات. وعند نقطة معينة يكون الحبيب داخل بيت لص المجوهرات ولكى يتجنب كشف أمره يتخذ نفس الاحتياطات التي اتخذتها مارني في فيلم لهيتشكوك بهذا الاسم: فيخلع حذاءه ويمر من المطبخ على أطراف أصابع قدميه، وفي الواقع كنا ننتظر منه أن يسقط من يده إحدى فردتي الحذاء، بالضبط كما توقعنا من مارني، فهذه حيل قديمة ولكنها تظهر فى مكان جديد.

وفي شاهد إثبات أضاف بيللى وايلدر ارتدادًا فلاش باك ليرينا كيف قابل ليونارد فول (تايرون باور) زوجته كرستين (مارلين ديتريتش) في ملهى ليلي بهامبورج فى نهاية الحرب العالمية الثانية، وكانت حرفة ديتريتش هي نفس الحرفة في فيلم وايلدر "مهمة أجنبية". فلابد وأن وايلدر كان يعلق بذهنه فيلمه

الأسبق عندما قرر أن يستهل مسرحية أجاثا كريستى بحشر الفلاش باك، ومع ذلك فليس «شاهد غثبات» هو «مهمة أجنبية» مطلقًا مثلما ليس «مؤامرة عائلية» هو "رغبة جنونية" أو «الشمال إلى الشمال الغربي».

الاستعارات:

لا ينزعج المؤلفون عامةً بمسألة الأصالة لأنهم ينظرون إلى أنفسهم كجزء من تراث. فرغم احترامهم للماضى فهم لا يقدسونه بشكل أعمى ولا يعتمدون عليه كل الاعتماد، بل ينظرون إليه كميراث في مقدورهم أن يأخذوا منه، فعندما يستعيرون من الماضى فإنما يستأنسون به دون أن ينتحلونه، فقد تركت مذبحة سلالم الأوديسا في فيلم سيرجي آيزنشتين "بوتمكين" ١٩٢٥ علامتها على كثير من مخرجي السينما بما فيهم بوبس بيكلى، الذى عبر عن تقديره العجيب لها فى مشهد "أغنية برودواي" في فيلم "الباحثون عن الذهب" ١٩٣٥ .وفعل هيتشكوك نفس الشيء فى فيلم "المراسل الأجنبى" عندما وقع اغتيال على سلالم قاعة مؤتمر في أمستردام.

واعتبر وايلدر أن ولوبيتش هو الأستاذ الذي لا يبارى في الرقة، فحينما يغلق أحد الأشخاص الباب فى أحد أفلام لوبيتش ويرخي الستائر أو يغلق الشيش يتعجب المرء دائمًا من فيليس دنيف أثناء جلوسهما بلا كلفة على الكنبة فى شقته، ويسمع صوت نيف وهو يقول "فقط جلسنا هناك". ولن نصدقه مثلما صدقنا بطلة لوبيتش التي تغلق باب حجرة نوم حبيبها وفي اللقطة التالية تستيقظ في حجرة نومها.

مقابلة مع بيللي وايلدر:

يعتبر بيللي وايلدر نموذجًا للمخرج الذى يستحق الدراسة، ويعتبر هو وهيتشكوك وجوزيف ل. مانكفيتش بعض المخرجين الكبار القلائل الذين عاشوا التحول من نظام الاستوديو إلى نظام التكتلات. وقد قدم راؤل ولش آخر فيلم له في ١٩٦٤ ووليام وايلر في ١٩٤٩ وهوارد هوكس ١٩٧٠ ولكن وايلدر مازال يخرج.

وهو أيضًا مؤلف حقيقي لأنه يشارك في كتابة سيناريو كل فيلم يخرجه. ومنذ «الكرنفال الكبير» فقد قام بإنتاج كل أفلامه مع بعض الاستثناءات القليلة، وقد كان وايلدر موضوعًا لاستخبارات متحف الفنون الحديثة فى نيويورك وفى برلين وتورك وحتى في كوالا لامبور. وقد حصل على الأوسكار ست مرات، اثنان للإخراج (عطلة نهاية الأسبوع الضائعة والشقة)، وثلاث مرات عن أحسن سيناريو (عطلة نهاية الأسبوع و شارع الغروب و الشقة).

وقد قال د. هـ. لونس: «صدق الحكاية ولا تصدق صاحبها». ومع ذلك ففي إمكان القصاص أن يكون لديه الكثير ليقوله خاصةً ذلك الذى يكتب ويخرج وينتج قصصه، فبيللي وايلدر مخرج عملي، إذ بالرغم من علمه بنظرية الفيلم فهو مهتم فقط بعلاقتها بالسينما الحقيقية. ونظرية المؤلف بالنسبة لوايلدر مجرد تجديد ومصطلح نقدى ومنذ أن أصبح مؤلفًا لم يضع نظرية عن كونه مؤلفًا.

ويقع مكتب بيللي وايلدر في نطاق استوديوهات مدينة يونيفرسال، وبمجرد النظر إلى المنضدة الكبيرة ذات الحامل والمدد الكبير من الأفلام والورق الأصفر وأفلام الحبر يدرك المرء أنه مكتب عمل وليس معرضًا. ولكنه أيضًا مكتب مخرج سينمائى تملأ جوائزه للأوسكار الست الرف العلوى في مكتبته، وهناك صور فوتوغرافية موقعه من النجوم الذين أخرج لهم، وقصاصات وتلغرافات لمارلين مونرو، وتمثال معدني لمارلين على رف النشرات في ذلك الوضع الكلاسيكي من فيلم «هرشة السبع سنوات» حيث يطير ثوبها.

جرت في داخل هذا المكان المقابلة الشخصية فى ١١ يونيو ١٩٧٦.

ديك : يقول النقاد الذين يميلون إلى التقليل من دور المخرج إن كل ما كان يفعله أي مخرج خلال سنوات عمله داخل نظام الاستوديو هو تنفيذ سياسة الاستوديو الذى يعمل به، فقد يتحدثون عن "أفلام بيللي وايلدر" ولكن عن «فترة بيللي وايلدر» فى برامونت (١٩٤٢ - ١٩٥٤) عندما كنت فى برامونت فهل كنت واعيًا بأنك تقوم بتنفيذ إنتاج برامونت؟

وايلدر: أبدًا ولا حتى في الأيام الأولى عندما لم يكن لدي الحق في الموافقة على السيناريو أو عمل المونتاج النهائي. فلو كان هذا حقيقي لكانت عندئذ أفلام لوبيتش وستيرجس وميتشل ليزن وأفلام - وفى الواقع كل الأفلام التي تمت خلال هذه الأيام الهامة في برامونت - تتشابه. لم تكن كذلك. فبمجرد موافقة برامونت وموافقتي على موضوع الفيلم وقائمة الممثلين والميزانية وبمجرد إدراكهم بأنه لن تكون لدي مشاكل الرقابة (وفي تلك الأيام كان علينا أن نهرب من أشياء بعيدًا عن الرقابة) - وبمجرد الاتفاق على كل ذلك - أصبح حرًا. كنت أكتب الفيلم حسبما أريده وأقوم بمونتاجه حسبما أريد، وبالطبع كان على أن أتنازل قليلاً عندما يباع الفيلم للتليفزيون فأقوم بحذف هنا وهناك. ولكن عندما كنت أيضًا مبتدئًا لم يكن لدي الهيمنة المطلقة التي لدى الآن ولم أفكر لحظة في كوني أجيرًا في ستوديوهات برامونت.

فأنت ترى أن نظرية المؤلف في تأكيدها لشخصية المخرج الذى يتناول سيناريو شخصى آخر لا تقول كثيرًا عن مخرج مثلي يكتب ويخرج وينتج فيلمه. ورغم أنني أنتمي إلى نقابة المنتجين (إننى بالطبع أنتمى إلى نقابة كتاب السيناريو والمخرجين)، ففى اعتقادى أننى أستطيع تقييم نظرية المؤلف أفضل من معظم النقاد. فبكوني كاتبًا ومخرجًا ومنتجًا للفيلم فإنني بالطبع مؤلف.

ديك: إذن فأنت توافق على نظرية المؤلف؟

وايلدر: أوافق عليها إلى حد ما. فنظرية المؤلف لا تدعم السيناريو. فأنا أؤمن إيمانًا عميقًا بالسيناريو وبحصول المخرج على الحد الأقصى منه. فمخرج متواضع وسيناريو عظيم سيظل على القمة ولكن مخرج لامع ومعه سيناريو فقير فإنه حتما سوف يصيبه الفشل.

ديك: هل من الأسهل الآن أن يصبح المرء مخرجًا عما كان عند بدايتك مع الصناعة؟

وايلدر: الحال الآن أكثر سهولة لأن التليفزيون يمدك بأرضية للتمرين، ولم تكن هناك فى الماضي أرضية للتمرين فيما عدا الأفلام القصيرة والمسلسلات مثل مسلسلات م. ج. م. «الجريمة لا تفيد» حيث حصل فرد زينمان على فرصته. فيما عدا لو عملت في برودواي أو كانت لديك علاقات هامة أو يطلبك نجوم لهم سلطان. كانت مسألة صعبة للغاية أن تجد لنفسك عملاً. وقد تظن أن بعملك مساعد مخرج قد تحصل على فرصة طيبة لتصبح مخرجًا. ومع ذلك فمساعد مخرج لا يملك إلا أضعف الفرص على الإطلاق ليصبح مخرجًا. فمراقب الحوار والمصور والممثل وأقارب لديهم فرصة أفضل ليصبحوا مخرجين.

وبالطبع كل ذلك قد تغير مع التليفزيون. ومع المتطلبات الضخمة نتاج الفرص وفى إمكانك أن تتعلم أثناء تواجدك فى البلاتوه الوقت الكافى. وبوجود مجموعة فنيين على مستوى عالي من التدريب تحت إمرة المخرج فإنه لا يمكن أن يكون حمارًا تمامًا. وليس الإخراج هو نفخ الزجاج الصيني أو فن صناعة تماثيل الأنكا الصغيرة الذهبية. إنه من الممكن تعلمه وبسرعة إذا كان لديك موهبة أو أسلوبًا، وهو أيضًا حرفة مضنية وقاطعة، ففي المسرح تستطيع أن تعيد كتابة مسرحية خلال عرضها ولكن فى مهنتى لا يمكن أن تقول: «فلنعيد تصوير الفيلم» إذا لم يعجبك. فقد انتهى تنفيذ الديكورات والممثلون في يوغوسلافيا وبالفعل جرى وضع خطط من توزيع الفيلم.

ديك: هل تكون هناك صورة فى ذهنك عما سيكون عليه الفيلم؟

وايلدر: حتى لو أذبت نفسك فى الفيلم أثناء عملك له فسوف يعود تمامًا إلى ما كان عليه عند كتابتك للسيناريو وهذا دليل على جودة السيناريو وجودة اختيار المادة. وإذا لم يصادف النجاح أحد الأفلام ـ وغالبًا ما يحدث ـ

فذلك لأنني كنت أروي الحكاية الخطأ أو قصة لا أهمية لها .. كنت أقدم حكاية بلا أى فرصة لها بصرف النظر عن براعة تقديمها. وقد أختار القصة المناسبة للوقت ولكنها ما تلبث أن تنقلب الأمور ويصبح الوقت غير مناسب للفيلم. وعندما أكتب مقالاً لإحدى المجلات فسوف ينشر بعد أسابيع قليلة. لن يتغير وجدان الجمهور وسيظل هناك اهتمام بالموضوع، ولكن فيلمي لن يرى النور لمدة سنتين وقد يتغير وجدان الجمهور تمامًا.

ديك : هل تكون سيناريوهاتك كاملة عندما تبدأ التصوير؟

وايلدر: تكون كاملة بمعنى أنني أعلم كيف سينتهي الفيلم ولكنني أريد أن أرى كيف ستجري أحداث الفصل الأول والثاني قبل أن أدخل إلى الثالث، فهما ليسا كاملين بمعنى كتابة كل سطر. فأنا دائمًا على استعداد للاقتراحات. فإذا لم يمكن تنفيذ مشهد بشكل جيد اثناء البروفة أقوم بتغييره. وإذا كان لدى أى ممثل فكرة صغيرة أو حتى عامل الإضاءة فإن بإمكاني إضافتها، ولكن يجب أن يكون لديك أولاً شيئًا لتضيف إليه.

ديك: هل هناك شيء من الحقيقة بالنسبة لما يروى بأن شيرلى ماكلين وجاك ليمون تسلما حوارهما فى المشهد الختامي لفيلم «الشقة» أي آخر يوم للتصوير؟

وايلدر: ممكن، ولكننا كنا نعلم جيدًا كيف سينتهي الفيلم: سوف يحصل الفتى على ما كان يريده ويضحي به ويفوز بالفتاة. احتمال أن تكون الكلمات الفعلية قد كتبت على الآلة الكاتبة فى الليلة السابقة ولكننا لا نرتجل. إننى لا أعتمد أبدًا على الارتجال.

ديك: تبرز أفلامك مجالاً غريبًا من الكوميديا الرومانسية والفارس والدارما الاجتماعية والفيلم القائم على الميلودراما والترجمة الذاتية. هل تهدف إلى مثل هذا التنوع؟

وايلدر: أنا أعرف رجلاً يرتدى دائمًا حلة زرقاء داكنة عندما يخرج في المساء. إنه شيء يثير الملل كما تعلم. لماذا لا يخلع البدلة لفترة؟ أحيانًا أتساءل ماذا لو

فعلت الشيء الخطأ عن طريق الكثير من التجربة. فهيتشكوك الذي أعجب به كثيرًا ظل بنوع واحد من الأفلام، وعندما يذهب الناس إلى فيلم لهيتشكوك فإنهم يعلمون ما ينتظرهم. هناك بعض المخرجين يطورون أسلوبًا ويحققونه ولا يضحون به فهم لا يتركون جيرتهم ابدًا. لقد غامرت وامتحنت نفسي، ولكن مهما كانت نوعية الفيلم الذي أصنعه فهناك دائمًا صفة واحدة أهدف إليها: بساطة مطلقة فى الأسلوب وعدم التصنع تمامًا، ليس هناك أي مظهر زائف فى فيلم بيللي وايلدر.

وبالإضافة إلى أن صناعة الأفلام تعتمد على الحالة النفسية، إنني الآن في حالة نفسية تسمح بعمل شيء جدي ولذلك فسوف أخرج فيلم «فيدورا» (*) الذي قد يذكر البعض بفيلم «شارع الغروب» على الأقل فى المادة ولكنه سوف يكون مختلفًا تمامًا.

ديك: من المعروف أنك تقوم بكتابة سيناريوهاتك مشاركة ولكن هل تتعاون مع مونتيرك كمشارك؟ إنني أسأل لأن دوان هاديسون قد قام بعمل مونتاج بعض أفلامك الأولى؟

وايلدر: كان دوان هاديسون مركب فيلم فى الماضى، وذلك إذا ما عدنا إلى الوراء حيث كان جورج ستيفنز يعمل مصورًا لهال روش، كان قريبًا مني عندما أخرجت «الأكبر والأصغر» وقد تعلمت منه كثيرًا لأننى حتى ذلك الوقت قضيت حياتي خلف الآلة الكاتبة وليس خلف الكاميرا (**).

ديك: وكيف أصبحت خلف الكاميرا؟

وايلدر: كيف أصبحت مخرجًا؟ ذلك هو الشيء المثير للغاية، فقد كنت أقوم بكتابة السيناريوهات مع تشارلز براكيت ولم يكن من المسموح بتواجدنا في

(*) فيدورا أول رواية قصيرة في كتاب توماس تايرون «الرؤوس المتوجة» ١٩٧٦وهى عن نجمة سينمائية لا يبدو عليها تأثير الزمن. (المترجم).

(*) بدأ وايلدر حياته العملية فى بلدته ڤيينا. وفى أواخر عام ١٩٢٠ ترك عمله فى برلين ليكتب للسينما. (المترجم).

البلاتوه أثناء تصوير الفيلم، فأولاً لم يكن المخرجون يرغبون فى وجود الكتاب فى البلاتوه، وثانيًا كنا انتهينا من كتابة فيلم آخر، وقررت أن أؤكد وجودى لأننى أردت التحكم فى سيناريوهاتي؛ ولذلك بدأت فى إثارة الجحيم وفى النهاية دعتنى براموتت لأخرج فيلمًا. وفى الواقع لم تكن صفقة كبيرة لأن براموتت فى ذلك الحين كانت تنتج خمسين فيلمًا فى السنة. وقالوا: «دعوا وايلدر يخرج فيلمًا وعندئذ سوف يعود إلى الكتابة». وتوقع كل واحد منى أن أعمل «أى كلام». ولكنني عملت شيئًا حقق نجاحًا تجاريًا؛ فقد استرجعت كل ما أقدر على استرجاعه مع ثمن الفيلم الخام «الأكبر والأصغر».

ديك: فأنت ترى إن لم تسيطر على فيلمك فسوف تصبح أيضًا تحت رحمة الممثلين؟

وايلدر: إنه من السهل أن يجادل أحد الممثلين مخرجًا ضعيفًا أو غير مقتنع بالسيناريو. وأنا أذكر أننى ومستر براكيت كنا نعمل فى فيلم «عودة الفجر» الذى كان يخرجه ميتشل ليزن. وكنا قد كتبنا مشهدًا جميلاً جدًا لشارل بواييه الذى كان يلعب دور مهاجر ينتظر تأشيرة الدخول، وينتظر بواييه فى فندق مكسيكى حقير وقد بدا أشعث الهيئة وغير حليق الذقن. حسنا. ولإبراز نوعية الفندق ولإبراز شيء عن الشخصية التى كان يلعبها بواييه، وضعنا مشهدًا يقوم فيه بواييه بتعليقات ساخرة كصرصار يتسلق الحائط، واعتقدت أن المشهد سوف يجرى تصويره كما كتبناه. وبعد ذلك بوقت قصير هرعت إلى بواييه وسألته عن إعجابه بمشهد الصرصار، فقال: «لقد مزقنا هذا المشهد». صدقت وسألته: لماذا مزقتموه؟ وكانت إجابة بواييه: "كيف يمكننى أن أتكلم إلى صرصار فى الوقت الذي لا يستطيع الصرصار أن يجيب؟" وغضبت وقلت لبراكيت: إذا لم يستطع ابن إلسانية هذا الكلام إلى صرصار فلن يستطيع الكلام مع أى شخص. ولم نكن قد أنجزنا السيناريو بعد ولذلك قمنا بتقليل ما بقى من مشاهد بواييه إلى أقل حد.

ديك: هل من المهم أن يكون بمقدور المخرج الكتابة؟

وايلدر: من الأكثر أهمية للمخرج أن يكون بمقدوره القراءة، فكثير من المخرجين لا يفهمون السيناريو وليست لديهم الشجاعة أن يقولوا ذلك، ولكنهم يستمرون ويصورونه دون أي اعتبار.

ديك: هناك قدر كبير من الخلط فى أيامنا هذه عن دور المونتير، هل قام أى واحد من المونتيرين بتغيير شكل أي فيلم من أفلامك؟

وايلدر: لا، لقد تعلمت أن أصور باقتصاد شديد، إنه ليس هناك الكثير ليفعله المونتير. إنني أقوم بتقطيع الفيلم فى الكاميرا - ولا أقوم بحماية نفسى عن طريق تصوير مشهد بثماني عشرة طريقة فهذا يرهق الممثلين وتبدأ الكلمات فى فقد معانيها، وأقوم بفحص المادة المصورة مع المونتير ومناقشتها، وقد أقول له: إنني بحاجة إلى لقطة إضافية هنا وهذا أقصى ما يحدث. وأسوأ ما يمكن أن يحدث أن يتحتم على أن أغير فيلمي أو أن أضيف إليه.

ديك: ومع ذلك يعتمد بعض المخرجين اعتمادًا كبيرًا على مونتيريهم، فكانت ديدى آلن أسطورة فى عصرها. حتى أن بعض النقاد قالوا إنها أخذت بيد آرثر بن مرة وراء الأخرى بمونتاجها.

وايلدر: إننى لم أكن أقول إنها أخذت بيده، فالأمر أشبه بالطريقة التى ساعد بها ماكسويل إ. بركنز.. توماس وولف في إعادة تنسيق روايته للنشر(*). فعندما يأخذ المونتير بيد المخرج فذلك لأنه يخرج أشتاتًا. وتستحق ديدي آلن المكانة التي تحتلها بجدارة لأنها ترفع من شأن الفيلم. ونفس الشىء بالنسبة لڤيرنا فيلدز التى قامت بتقطيع «الفكاك» فهي موهوبة فى علم تقطيع الكادرات وإيقاع تقطيعها.

(*) وهذا ما فعله أيضًا الشاعر والناقد الكبير عذرا باوند مع الشاعر والناقد العظيم ت. س. إليوت في قصيدة «الأرض الخراب»، فقام بالحذف فى كثير من أجزائها ولذلك قام إليوت بكتابة إهداء له فى مقدمة القصيدة اللاتينية «إلى عذرا باوند الصانع الأمهر». (المترجم).

ديك: لقد قمت بعمل مونتاج فيلم «الصفحة الأولى» في أربعة أيام ومع ذلك يقال أن تيرنس ماليك قضى عامًا فى مونتاج فيلم «أراضي الشر».

وايلدر: ذلك لأنه قام بتصوير كمية كبيرة من الفيلم على عكسى أنا، كما أننى أعمل مع ممثلين مكلفين للغاية، ولذلك فليس لدى الوقت. ففى حالة "أراضي الشر" هناك مجموعة من الفنيين المبتدئين، الموهوبين جدًا، الذين يقومون بعمل كل شيء بأنفسهم بما يشمل تحريك الكاميرا من مكان لآخر. ويستطيعون الخروج ويصورون حيث يشاءون، وبمضي الوقت يأتي الشريف ويسألهم إذا كان لديهم تصريح فينصرفون، فى حين أننى يجب أن أطلب تصريحًا وأنتظر حتى أحصل عليه. وإذا رفعت مقعدًا فى الديكور فيجب أن أتناقش مع الاتحادات، فمدخلنا مختلف تمامًا، فهو أشبه بمقارنة الكوميديا المرتجلة بالمسرح الشرعى.

ديك: هل اتجهت إلى الإنتاج لأنك تريد سيطرة أكثر على أفلامك؟

وايلدر: أجل، ولأنه أيضًا هناك عدد قليل للغاية من المنتجين الخلاقين. أنظر إلى هذا الإعلان في هوليوود ريبورتر.

الشريط الفضي

إنتاج مارتن رانشوف ـ فرانك يابلانز

فيلم لآرثر هيللر

فيلم سينمائى لميلر ـ ميلكس ـ كولين هيجنز

هذا غير طبيعي، فالذى يحدث أن يقوم شخص ما بشراء ملكية أو يقوم اثنان بشرائها. ولذلك يجب قراءته هكذا فيلم لبيل فروكين أو فيلم بيل فروكين وتستمر المهاترات بعد ذلك، فلعبة الغرور هائلة. وحتى في المسرح فهي «إنتاج فلان وفلان بالاشتراك مع فلان وعلان» وإذا انتهينا من كل ذلك تمامًا فهي في النهاية «جنوب الباسفيك» لجوشيا لوجان.

فالمنتجون الحقيقيون من أمثال (ثالبرج وسلزنيك وجولدوين) يضيفون للفيلم ويثرونه، كانوا هناك عندما كنت تحتاج لقراراتهم الهامة، وعندما كان الفيلم ينتهي كانوا يحصلون على أفضل العروض له وكانوا ينسقون له ليعرض فى أفضل دور السينما.

ديك: منذ فيلم «بطل في مأزق»، فقد أنتجت كل أفلامك ما عدا فيلم «روح سانت لويس» الذى أنتجه ليلاند هيوارد وفيلم «شاهد إثبات» الذى أنتجه آرثر هورنبلو الابن، هل كان هناك سبب لعدم إنتاجك هذين الفيلمين بنفسك؟

وايلدر: كان ليلاند وكيلالي عندما أتيت لأول مرة إلى هوليوود ولذلك لم تكن هناك أية مشكلة لينتج لي فيلمي. وقام آرثر هورنبلو بإنتاج فيلمى الأول "الأكبر والأصغر". وكان أيضًا صديقًا لمارلين وبتريتسن التى رغبت فى دور في "شاهد إثبات" فطلبت منى أن أقوم بالإخراج حتى تكون واثقة من الحصول على الدور.

ديك: ما هو شعورك نحو المخرجين من أمثال بيتر بوجدانوفيتش المتأثر بأعمال مخرجين آخرين؟

وايلدر: هل تعلم ماذا نطلق على بوجدانفوفيتش: تابع المخرجين؟ إنه شديد الانغماس في تاريخ السينما لدرجة أنه من الصعب أن يعثر على أسلوب خاص به.

ديك: هل سبق أن تأثرت بمخرجين آخرين؟

وايلدر: إذا كنت قد فعلت ذلك فقد كان لا شعوريًا.

ديك: وماذا عن لوبيتش؟ هناك لمسة لوبيتش فى «فلس الإمبراطور» و الحياة الخاصة لشرلوك هولمز.

وايلدر: إننى أنصح كل واحد أن يبتعد عن لوبيتش فهو لا يمكن تقليده. وأنا لم أشرع فى عمل فيلم لوبيتش في كلتا الحالتين. وبمحض الصدفة اخترت

اثنين من أفشل أفلامي. فلم يحدث هولمز ضجة. وكان لابد أن أحذف حكايتين منه.

ديك: إنه فيلم مستمر في تحقيق شعبيته. لقد تم إحياؤه حديثًا من مهرجان أفلام شرلوك هولمز فى نيويورك والذين لم يشاهدوه أبدًا أعجبوا به تمامًا؟

وايلدر: لقد كان كما أعتقد رحيق الهولمزية وأصدقهم بالنسبة للعصر.

ديك: أغلب أفلامك تستخدم شكلاً للتنكر أو الخداع. هل توافق؟

وايلدر: بعضها ولكن ليست كلها. فليس فى «تعويض مزدوج».

ديك: إنه يظهر فى الطريقة التى يجعل بها نيف ديدرتشون يوقع على بوليصة التأمين.

وايلدر: أجل وأنا أفهم ما تقصده. جيدًا، وثق بأن هناك الكثير من ذلك في «فيدورا».

ديك: لقد قلت من قبل بأنك لم تكن واعيًا بأى تأثير من لوبيتش. فهل كنت مدركًا حقيقة أنك استخدمت حلاً فى الفيلمين «خمسة قبور إلى القاهرة» و«الحياة الخاصة لشرلوك هولمز» مظلة نسائية كجزء من الحبكة وكرمز للأنوثة. ففي فيلم "خمسة قبور إلى القاهرة" يضعها برامبل على قبر موش وفي فيلم "هولمز" تستخدم إلزى مظلتها لترسل رسائل ولتقوم أيضًا بوداع هولمز؟

وايلدر: لا.. لم أكن واعيًا بفيلم «خمسة قبور إلى القاهرة» أثناء إخراجي «هولمز». ففي «خمسة قبور إلى القاهرة» كانت المظلة لمسة عاطفية ، فلم تكن هناك زهور فى طبرق ولذلك أحضرت لها مظلة. وفى «هولمز» كانت إلزى تستخدمها كشفرة مورس. كما أن المظلة أكثر مناسبة للتصوير كما تعلم. إنها تبدو ساحرة عند فتحها فى مواجهة الشمس. فإنني شغوف جدًا بالاستخدام اللائق للإكسسوارات. فأحب أن أجعلها جزءًا من السيناريو.

ففي فيلم "الشقة" استخدمت مرآة صغيرة مكسورة كوسيلة لتحديد شخصية شيرلي ماكلين على أنها الفتاة التى أحضرها فرد ماكموري لشقة جاك ليمون.

ديك: هل كنت متأثرًا بكتاب «سفر التكوين» عندما تكتب «بطل فى مأزق»؟. إنني أفكر فى التأكيد المستمر على الأفاعي والصحراء على أنها عدن التي تحولت إلى كرنڤال وعملية الإنقاذ التى استمرت ستة أيام.

وايلدر: هذه نظرة شائقة جدًا، فكما ترى لم يتجه ذهني شخصيًا إلى هذا الاتجاه، وإذا فعل فإنني لا أستطيع أن أعترف به.

ديك: منذ سنوات خلت قلت هذه العبارة: «نحن بالضبط أشبه بالفتيان في ديترويت يخرجون السيارات ولا يهم ما يقوله أحد عنا». فإن هذا غريب أن يأتى من رجل هو موضوع للاستخبارات والكتب والمقالات ورسائل الدكتوراة. هل مازلت تؤمن بها؟

ويلدر: إنني لا أعني بما يظنه الناس. كيف تفسرها أنت؟

ديك: أن المخرجين هم عمال فى نظام التجميع.

وايلدر: كان ما أعنيه هو المشقة الفنية فى وضع شيء ما فى منتج بنظام التجميع، ولذلك فإنها لن تحظى بهذه النظرة الجماهيرية العريضة، فإذا كتب أحدهم قصيدة أو قام بتأليف سيمفونية فهو يقوم بها حسب الوقت الذي يراه. أما بالنسبة لعملنا فنحن نلعب فيشات يمدنا بها أناس آخرون، فهم يقدمون الفيشات لأقامر بها وفي نفس الوقت فإننى مسئول أمامهم. ففي هذا النوع من المواقف تكون هناك مشقة فنية أكثر لإنتاج ما تريد بدون أية قيود، ويطلبون منك الذهاب إلى سالزبورج وتعود ومعك فيلم مدته ساعتين، فإذا تأخرت فى البرنامج أو تجاوزت الميزانية أو إذا ما استغرقتني نفسي فبعد عمل مثل هذين الفيلمين فسوف يركلوني على مقعدتى، ولن أحصل على فرصة عمل مرة أخرى. يجب أن افعل شيئًا يبعث على الأمل بتفوقه، يبعث على الأمل بجديته وفي نفس الوقت يجب

أن يكون مربحًا. وأنا أؤمن شخصيًا بأن أي شيء ذي قيمة فسوف يلاقي حتمًا نوعًا من الجمهور. وإذا قال أحدهم: «هذا أعظم فيلم صنع على الإطلاق ولكن لم يذهب أحد لرؤيته». فلن يكون هو أعظم فيلم صنع على الإطلاق. إنني أؤكد لك انني مررت بليالٍ عديدة بلا نوم وأصابتني تقرحات عديدة كما يحدث بالنسبة للفنانين الحقيقيين. ولكننى أنوء بحمل مضاعف، فإذا اشترى الرسام قطعة كنفاه بدولارين ولم يرض عما رسمه عليها فإنه يمكن أن يلقى بها بعيدًا. أما بالنسبة لي فإن قطعة الكنفاه تكلفنى ٤ مليون دولار وإذا لم تعجبنى لا يمكن إلقاؤها فى النار. سوف تجرى مشاهدته ومراجعته وقد يعرض حتى فى البيوت الخالية. وفي المسرح فبإمكان المنتجين أن يعتمدوا إلغاء العروض أثناء البروفات ولا يذهبون به علىَ برودوراي، فى حين أننى لا أستطيع. إننى دائمًا أقول إن المشقة فى عمل الأفلام ناتجة عن أننا لا نستطيع أن نجربها في نيوهافن. فإذا كان الفيلم سيئًا فسوف يعود ويطاردك فى آخر عرض، وسوف تتحمل وزره إلى الأبد.

الفصل السادس
السينما والأدب

ضع في ذهنك هذه الجملة الافتتاحية في رواية توماس هاردي "عودة المواطن" : "بعد ظهر يوم سبت فى نوفمبر وقت الغروب والطريق الواسع الغامض بينما يكسر الظلام إدجون هيث تدريجيًا. صمم أحد صانعي الأفلام على نقل رواية هاردي إلى الشاشة محتفظًا ببكارتها، واستطاع أن يجعل الجملة عنوانًا افتتاحيًا، وبمعالجة أكثر خيالاً استخدم صوت الراوي للعنوان الافتتاحي على صورة المرج وقت الشفق. ولكن تظل مشكلتان: كيف فى إمكان صورة أن تخبرنا بأن الزمن بعد الظهر من يوم السبت وأن مرج إيدجون يتدرج إلى اللون البني عند اقتراب الشفق؟ ويعتبر الجزء الأخير سهلاً: استخدام عمليات مزج من أجل أن نرى الظلال المتغيرة للون البني. أما "بعد ظهر السبت" فهو شأن آخر. ولكن هل اليوم والزمن هو الجوهري؟ وإذا كان، فهل يمكن استخدامهما فى السيناريو بطريقة أخرى ـ ربما بالحوار؟

نحن نقترب من الكلمة المكتوبة بشكل مختلف عن الصورة، فنحن نستطعم لغة هاردي ونستحضر فى ذهننا صورتنا عن مرج إدجون. ولكن ماذا عن الجماهير الذين لم يقرأوا الرواية؟ فهم لا يستطيعون بأى شكل من الأشكال أن يقوموا بتقييم أمانة مخرج الفيلم للأصل الروائي، ولماذا يجب عليهم؟ فهم لم يأتوا لمشاهدة رواية هاردي "عودة المواطن" ولكن تصور أحدهم لها.

كتب رولاند بارت أن الهدف للأدب هو أن يجعل القارئ لا مجرد مستهلك ولكن منتج للنص(*) (١) . هذه إحدى عقائد نقد تجاوب القارئ وهو اقتراب أصبح شائعًا في السبعينيات. ورسالته الأساسية أن النص ليس شيئًا موضوعيًا ولكن ذاتيًا وليس سلبيًا ولكن إيجابي وذلك بأن يصبح القاريء فاعلاً وليس مفعولاً به، ويصبح القاريء منغمسًا بشكل إيجابى، للغاية فى النص أي أن يكون في الغالب نوعًا من المؤلف المشارك يولد السرد ويتجاوب معه وربما يكمل ما لم يتم قوله وتوضيح ما هو غامض. فالقارئ المثالي هو شخص إيجابي والذى يبعث الحياة في النص أثناء قراءته، فالقاريء ينفث الحياة فى النص الذى بدوره يثير خيال القاريء. افرض أن يسألك شخص ما عما تفعله عندما تقرأ. يأمل ستانلى فيش أن تكون إجابتك: "أنا أقرأ وبذلك يقتضي أن القراءة هي الشيء الذى تفعله"(٢) فى رواية "الكبرياء والهوى" لجين أوستن واحد من أشهر السطور الافتتاحية في عالم الرواية: "فى الواقع من المعترف به عالميًا أن الرجل الأعزب الذي يملك ثروة جيدة يجب أن يكون في حاجة إلى زوجة". ففي الفيلم قد تكون الجملة عنوانًا افتتاحيًا أو صوتًا معلقًا رغم أنه لم يحتفظ بها فى النسخ السينمائية إما في سنة ١٩٤٠ أو سنة ٢٠٠٥ . ولكن قد يتوقف قارئ متورط بشكل إيجابي بعد الجملة الأولى وهو يشعر بأن المؤلفة تتكلم بثقة تامة عن عالم مألوف لديها. وقد يستبين القاريء أيضًا الهزل في صوت الكاتبة وكأن أوستن ترى أن عقيدة هذا المجتمع مضحكة. فلا يستطيع الفيلم أن يفعل ما تستطيعه الرواية أو القصة القصيرة والعكس بالعكس. ومع ذلك فنحن نستيطع أن نطبق نفس القاعدة بالنسبة للفيلم ما نستخدمه في تحليل عمل أدبي (الشكل، الإيقاع، الصور والرمزية)، فمن الممكن بالطبع أن تكون هي نفس القاعدة ولكن المدخل

---

(1) Roland Barthes, 5/Z, Trans. Richard Miller, (New York: Hill an Wang 1974), 4.

(2) Stranley Fish, "Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities (Cambridge: Harvard University Press 1980)22.

مختلف. ويتحدد إيقاع الفيلم بالطريقة التي يتم بها المونتاج وليس بتنوع المقاطع التي يتم التركيز عليها والتي بدون تركيز كما في الشعر ، أو بتبديل السرد والوصف كما يحدث في الرواية، أو عن طريق الحركة المضطردة للحدث من خلال الحوار كما في الدراما.

ويتم استخراج شكل الفيلم جزئيًا من الأدب وجزئيًا من الفنون المرئية. ويقتضي الأدب شيئًا مكتوبًا. قد يكون السيناريو أدبًا كلاسيكيًا في أغلب أساسه لأنه نص مكتوب، ولكن نادرًا فى المعنى التراثى أن يصبح أدبًا كلاسيكيًا. وعلى الوجه الآخر يمكن أن يكون الفيلم عملاً سينمائيًا فنيًا في حين أن السيناريو لا يمكن أن يمر كأدب. وفي الحقيقة فحيث إن السيناريوهات المنشورة لإنجمار برجمان وهارولد بنتر وودي ألن قد تقرأ مثل الأدب (أو على الأقل مثل المسرحيات) فهى ليست شواهد يعتمد عليها بالنسبة للأفلام الفعلية. ففي سيناريو "من خلال زجاج معتم" لبرجمان يقطع مارتن إصبعه الذى يبدأ في النزف فتبدأ زوجته كارين حينئذ تمتص الدم من الجرح. وكما هو موصوف في السيناريو "تمتص كارين الدم وتنظر إليه وتمتص مرة أخرى فجأة وبدون حماس". ففى الفيلم يقطع مارتن إصبعه وكارين تقبله. وعندما كتب إنجمار برجمان السيناريو قد يكون المشهد تراءى له بشكل مختلف. وعندما أخرجه برجمان قرر أن يكون قطعًا بسيطًا أكثر من كونه امتصاص دماء. وبالفعل بتأسيس سلوك كارين الغريب أدرك أنه ليس الوقت المناسب ليكشف عن انفصام كارين. وقد يشمل الفيلم ـ وعادة ما يفعل ـ مشاهدًا لم تكن في السيناريو المنشور. فالسيناريو مثل النص الأوبرالى. فحيث هناك العديد من الأوبرات العظيمة هناك نصوص قليلة تستحق الدراسة مثل الأدب. وكما أن النص الأوبرالى يحتاج إلى موسيقى يحتاج السيناريو إلى تصور مرئي.

التقنيات الأدبية:

السيناريو كما يقتضي الاصطلاح هو مسرحية من أجل الشاشة. ومثل المسرحية فيمكن أن يكون للفيلم مقدمة وخاتمة. ففي الفيلم قد تظهر المقدمة

مطبوعة في العنوان الافتتاحي أو كدراما في العناوين أو مشهد قبل العناوين. فالعنوان الافتتاحي وأسماء الفنيين ومشاهد قبل الأسماء هي بالطبع غريبة على الفيلم ويعتبر وجودها مقدمة ـ وفى إحدى الحالات تحتوى المقدمة على كلمات مكتوبة وفي الأخرى تحتوي على حدث مرئي.

الفلاش باك:

كان الفلاش باك في القصائد الملحمية القديمة طريقة للمساهمة فى إعادة السرد الذى لا يمكن المساهمة فيه بأية طريقة أخرى، فحيث إن الأوديسة على سبيل المثال تبدأ بعد حرب طروادة بعشرين عامًا، فإن الطريقة التي استطاع هوميروس أن يصف الانتهازيين بعد حرب أوديسيوس كانت بتقديمه لموقف ـ وليمة ـ حيث استطاع أن يحدد عددهم. وفي «الأنيادة» يقلد فرجيل هوميروس فكان على آينياس أن يلخص سنواته السبع فى الخارج فى وليمة أيضًا، فالفلاش باك يكون دائمًا مناسبًا للمؤلف الذى يبدأ فى منتصف الحدث (كما فعل ميلتون في «الفردوس المفقود»)، أو الذى يبدأ من الحاضر إلى الماضي حيث يكمن الشرح الوحيد للحاضر (مثل توماس بينكون فى V) .

ففي الفيلم يمكن تقديم الفلاش باك إما باختفاء تدريجي/ ظهور تدريجي أو بقطع سريع. وللفلاش باك ثلاثة أغراض: ١ ـ لتوفير معلومات لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى، ٢ـ ليدخل إلى الدراما حادثة فى الماضى وحتى في لحظة سردها لأن الكلمات لا تسعف المشهد (حيث يسمع بارى ليندون أخبار وفاة ابنه فيعرض كوبريك حادثة فعلية لسقوط الولد من فوق ظهر جواده)، ٣ ـ للوصل بين الماضي والحاضر حيث لا يعرف أي واحد من الشخصيات ما يكفى من المعلومات لسردها (الأب الروحي الجزء الثاني).

تبدأ الأفلام التي تدور حول شخصية مجرم (فيلم "ملدريد بيبرس" ١٩٤٥ لمايكل كورتيز) أو بحث فى حياة أحد الأشخاص (فيلم "المواطن كين" لأورسون ويلز) يبدأ غالبًا بالجريمة أو الموت ثم بعد ذلك العودة إلى الوراء.

وبصرف النظر عن الشكل الذي تتخذه لقطات الفلاش باك (تذكر ، اعتراف أو استجواب) إلا أنه يجب تبريره. ويثير دائمًا فلاش باك الذاكرة مشكلة التصديق، لأن كتاب السيناريو يسيئون استخدامه بتقديم تذكر كامل بشكل مشوش في الفصل الأخير أو يسمحون للبطلة بدقيقتين قبل النهاية لتذكر عقدة الطفولة. ومن الأفضل في فلاش باك الذاكرة أن يكون هناك شيء يثير التذكر. ففى فيلم جول داسان "القوة الغاشمة" (١٩٤٧) تكون صورة امرأة على نتيجة سنوية السبب فى أن يتذكر أربعة مساجين نساءهم، وفي فيلم «أغنية بيني الحزينة» لجورج ستيفنز (١٩٤١) تثير اسطوانات الفونوغراف القديمة ذكريات جولى عن زواجها. وهناك فلاش باك فريد فى فيلم "الباحثون" (١٩٥٦) لجون فورد حيث تبدأ لورى (ڤيرا مايلز) قراءة خطاب مارتن (جيفري هنتر) فيبدو وكأن فورد يستخدم صوت رسائل ليلخص الأحداث التى لن نراها على الشاشة.

ولكن ليست هذه هي القضية. فإن بعض ما تقرأه لوري قد شاهدناه بالفعل (على سبيل المثال حادثة المرأة من الهنود الحمر التي منحت نفسها لمارتن) ولكن معظم الخطاب قد تحول إلى دراما أثناء قراءتها له. ولأن المشهد طويل يحصل فورد على بعض التنوع عن طريق التبادل بين صوت مارتن وهو يكتب الخطاب وصوت لوري وهى تقرأه.

ومع أن هذه الفلاشات باك شخصية فهناك فلاشات باك موضوعية ليست نتيجة تذكر أو استجواب ولكن مجرد أجزاء من الماضى مطعمة داخل الفيلم ولا تحكي عن طريق الشخصية أو اللاوعى ولكن عن طريق الكاميرا. ويحدث هذا التكامل بين الماضي والحاضر فى فيلم "الأب الروحي" الجزء الثاني لفرانسيس فورد كوبولا حيث لا أحد يتذكر فيه حياة ڤيتو كورليونى الأولى سوى الكامير. وهناك مثال آخر للفلاش باك الموضوعي فى فيلم ستانلي دونن "اثنان على الطريق" (١٩٦٧) حيث تتوازى اللقطات بين رحلة أوربية لزوج وزوجته مع أحداث رحلة سابقة دون أن نسأل أبدًا إذا ما كانت الزوجة أو الزوج التي أو الذي يتذكر.

ويؤسس دونن من البداية بأنها الكاميرا - نفس الكاميرا التي من الواضح صاحبتهما فى رحلتيهما السابقتين.

الفلاش إلى الأمام The Flash Forward

صادفت خاصية "الفلاش إلى الأمام" هوى مخرجي الستينيات، حيث نرى جزءًا من حادثة قبل أن تحدث. فالفلاش إلى الأمام هو قريب بعيد لخاصية أدبية تسمى "الإيحاء الدرامي" حيث تتنبأ حادثة بأخرى، أو توجد إشارة بأن حادثة سوف تقع وذلك قبل وقوعها بالفعل، ولكن الاستباق الحقيقي للفلاش إلى الأمام كان لخاصية بلاغية تحت مصطلح "التوقع" حيث يتوقع فيه المتكلم فيجيب عن شيء قبل أن يدلي به الشخص المواجه.

وأحيانًا فإن ما يبدو فلاشًا إلى الأمام لا يكون كذلك. ففي خلال فيلم "إنهم يقتلون الجياد .. أليس كذلك؟"(١٩٦٩) لسيدني بولاك يتحدث الراوي (مايكل سرازين) مباشرة إلى الكاميرا - أو يتحدث إلى شخص لا نراه. ونكتشف في النهاية أنه يتحدث إلى القاضي يشرح له لماذا أطلق النار على جلوريا (جين فوندا) بناء على طلبها. السبب في نجاح الفلاش إلى الأمام فى فيلم "إنهم يقتلون الجياد" أنه من وجهة نظر الجمهور فهم موجودون في المستقبل ولكن من وجهة نظر الراوي فهم موجودون في الماضي. وباستعادة الأحداث الماضية يتضح أن الفيلم كله كان فلاش باك يحكي للقاضي.

يمكن أن تكون الخصائص التوقعية مؤثرة دراميًا وذلك لقوتها من ناحية التوقع، ففي فيلم جورج سيتفنز "أعظم قصة فى العالم" (١٩٦٥) بعد أن يقوم بيلاطس بتسليم المسيح لصلبه نسمع صوتًا خارج الكادر يقول "وذاق العذاب على يد بونتيس بيلاطس". إنها لحظة مؤثرة في الفيلم لأنها ترفع من قيمة حادثة تاريخية إلى مرتبة فقرة من الإيمان دون انتظار لكتابة آية من الإنجيل.

غالبًا ما تتضمن الطريقة التي تظهر بها العناوين على الشاشة شخصية موحية. ففي فيلم ألفريد هيتشكوك «المخرب» (١٩٤٢) يتحرك خلال العناوين

ظل المخرب من يمين الكادر إلى الوسط. واستخدم بيلي وايلدر نفس التقنية فى فيلم "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، ففى هذا الفيلم فإن الشخص الموصي يسير على عكازين وهو تقديم أولى لحالة مستر دريدر تشيسون والتي سوف تزيد من عملية قتله تعقيداً. ونجد أحياناً فى إحدى اللقطات تأثير الفلاش إلى الأمام رغم أنه في الواقع تعليق على حادثة مبكرة. وأيضاً بعد منتصف فيلم "قصة آديل هو" (١٩٧٥) يقحم فرانسوا تروفو لقطة لآديل فى جزيرة جيرنس سرية بشكل رائع أثناء استعداداتها للإبحار إلى هاليفاكس لتسترد حب الملازم بنسون، ويعبر صوتها عن ثقتها التامة بنفسها: "هذا الشيء الذى لا يمكن تصديقه -أن تبحر آنسة من العالم القديم إلى العالم الجديد لتصل إلى حبيبها، «إن هذا هو ما سوف أقوم بتحقيقه". فمن الواضح أن آديل هذه لم نرها من قبل منذ أن يبدأ الفيلم بوصولها إلى هاليفاكس، يقحم تروفو اللقطة في المكان الذي يشير إلى نهاية سعى آديل غير المجدى وبداية تدهورها للجنون، فلو ظهرت اللقطة فى البداية لكانت ببساطة تبدو كالمقدمة. فأصبح ظهورها في المكان المناسب بمثابة المفارقة الدرامية: قامت أديل برحلة من العالم القديم إلى الجديد ولكن كانت أيضاً رحلة لأحد أشكال السلوك النورستاني (الاستحواز) إلى آخر (تدرج فى الابتلاء الذاتي). وفي نهاية الفيلم نفسه يكرر تروفو اللقطة وفى هذه المرة دون لون بحيث تشبه صورة فوتوغرافية شاحبة، وتصبح رحلة آديل مجرد فقرة لأشياء جديرة فى بالتذكر.

وجهة النظر:

من الممكن أن يحكي الفيلم مثل الرواية بطريقة الشخص الأول أو الشخص الثالث. لقد رأينا بالفعل أمثلة لمحاولات الحكي بطريقة الشخص الأول من خلال صوت يلتحم أحياناً داخل وخارج الفيلم ويصمت أحياناً بعد مقدمة قصيرة. وهناك اختلاف بين الحكى بطريقة الشخص الأول في الرواية وفي الفيلم. فحتى عند حكي الفيلم بطريقة الشخص الأول فإنه يصبح درامياً في الثالث، فإن كلمة

"أنا" في أي فيلم سوف تعطينا مقدمة موجزة يبدأ الحدث الدرامي بعدها، وتصبح كلمة «أنا» هي كلمة «هو» أو «هي»، ففي رواية الشخص الأول يكون المرء دائم الوعى بالراوى لأنه هو الذى يقول دائمًا «أنا». فيكون المرء فى الفيلم على وعي بكلمة "أنا" فى البداية ونهاية الحكى فقط لأن كل شيء بين بين يكون بالفعل قد تحول إلى دراما.

فلو كان فى إمكان الفيلم أن يحكي بطريقة الشخص الأول والشخص الثالث، فإن نفس وجهات النظر الموجودة فى الرواية (المؤلف العالم بكل شيء، والمؤلف بضمير المتكلم ... إلخ) يجب أن توجد أيضاف الفيلم.

المؤلف العالم بكل شيء Omniscient Author

يروي "المؤلف العالم بكل شيء" في الرواية قصته بطريقة الشخص الثالث، ويتحرك من مكان لآخر ومن زمان لزمان ومن شخصية لأخرى كاشفًا أو خافيًا تفاصيل بمحض إرادته[٣] وفي الفيلم يكون لدى «المؤلف» معنى معينًا، خاصةً بالنسبة لهؤلاء الذين يعتقدون أن المخرج هو مؤلف الفيلم أو على الأقل هناك مخرجون على وجه الأخص قد ينتمون إلى هذا العنوان، وعند هذه النقطة بصرف النظر عن الجدل حول إذا كان هو مؤلف الفيلم الحقيقي - فإن السيناريست الذي يبدع السيناريو أو المخرج الذى يعيد إبداعه - فإنه من الأسهل التحدث عن «الكاميرا» التي تعرف كل شيء.

هناك دائمًا شخصية أخرى فى الفيلم لا توضع فى العناوين: الكاميرا. عندما تكون الكاميرا عليمة بكل شيء فإنها تقوم بالكثير جدًا مثل المؤلف. فالكاميرا فى فيلم "تاشفيل" (١٩٧٥) تعرف كل شيء. فهي في إمكانها أن تعبر الطرق المتشققة

---

(٣) الاصطلاحات الواردة فى هذا الفصل تأتى من

Wayne C. Booth "The Rhetoric of Fiction" (Chicago: University of Chicago University Press 1961).

وتتحرك نحو إحدى المستشفيات لتشاهد مغنية شهيرة وهى بربارة جين التى تعالج من إحدى انهياراتها العصبية. وفى إمكانها أن تتجنب بيتًا فاخرًا من أجل حانة محلية أوملهى ليلي أو منتدى خاص أو كنيسة من أجل سيارة موكي.

وفي إمكان المؤلفين الذين يعرفون كل شيء أن يكونوا متطفلين لومارسوا الحكم على ما نشاهد وموضوعيين عندما يعلقونه وبالمثل ليس من الصواب أن نفترض أن الكاميرا دائمًا بلا تحيز. ففي فيلم "يوم الجراد"(١٩٧٥) لجون شليزنجر يجلس هومر سمبسون دونالد سزر لاند فى مقعد من الخوص فى فناء بيته الخلفي في هوليوود. تسقط برتقالة من أحد الفروع مع صوت الفاكهة الناضجة، وفي الفناء الذى أمامه تشاهد امرأة هذا المشهد الذى ينعم بالهدوء. هناك نضجًا في وجهها ولكن هو نضج الفاكهة المتفسخة من التلف.

لم تقل الكاميرا شيئًا، ولكن بالتحرك من هومر إلى المرأة العجوز فإنها تضع تعليقها على هوليوود كجنة أرضية لهؤلاء الذين يصونوا أنفسهم من الفساد فى وهج صيف لا ينتهي، وأولئك الذين يفسدون داخلها، وبدلاً من التحرك إلى الخلف وإلى الأمام بين شخصياتهم، يمكن للمؤلفين أن يختاروا أحدهم «كمركز للوعى» وفقًا لما قال هنري جيمس أو كطريقة عاكسة تعمل جيدًا عندما يتضمن السيناريو شخصية تحاصرها خيالاته أو تصبح ضحية بسبب مرض عصبى. يعتبر دون (راى ميلاند) في فيلم "عطلة نهاية الأسبوع المفقودة" (١٩٤٥) لبيلى وايلدر عاكسًا أصيلاً. يدخلنا وايلدر دون الاعتماد على زوايا غريبة للكاميرا أو تقنية كاميرا ذاتية فى داخل وعي مدمن كحول. فنحن نشارك تجاربه حتى عندما يتم عرضها بشكل موضوعي كما يحدث غالبًا. وفى بداية الفيلم هناك مشهد حيث يشاهد فيه دون أوبرا "لاترافياتا" وتعتريه رغبة ملحة فى الشرب خلال "أغنية الشراب" فى الفصل الأول. يقطع وايلدر من دون على خشبة المسرح ليشرب فيوليتا وألفريد نخب كل منهما، ثم يعود إلى دون الذى يشاهد لقطتين مزدوجتين لخشبة المسرح وغرفة المعاطف حيث تعلق معطف المطر وإحدى زجاجات الخمر في أحد جيوبه، فمن الواضح أننا نفهم تشوقه.

المؤلف المعروف ضمنا The Implied Author

(النفس الثانية للمؤلف) Author's Second Self

هناك بعض الروايات مكتوبة بشكل حيادى للغاية بحيث تبدو وكأنها بلا مؤلف، غالبًا ما تعتبر «القتلة» لهيمنجواى، نوعًا من القصة تبدو أن الذي كتبها مشرح أكثر روائى. ففى القتلة محا هيمنجواى نفسه الحقيقية وخلق نفسًا ثانية تتوسط بين إرنست هيمنجواى والقصة التى تحمل اسمه. وفى إمكان صانعى الأفلام أن يفعلوا مثل هذا ، فمن الممكن أن يخضعوا أو يخفوا أحاسيسهم الشخصية بحيث لا يتدخلون فى الفيلم. وطريقة "المؤلف المعروف ضمنًا" هذه عادة ما ينتج عنها فيلم موضوعى لا يحقق أبدًا عمق فيلم "سيربيكو" لأنه لا يشجع التورط العاطفى.

فيلم "بارى ليندون" (١٩٧٥) نموذج لهذا النوع. أولاً هو «باري ليندون» ستانلي كوبريك وليس وليم ماكبيس ثاكرى ، إنه فيلم كوبريك تمامًا، فهو لم ينتجه ويخرجه فقط ولكنه أيضًا كتب السيناريو. والقول بأن كوبريك يظل بعيدًا عن شخصياته ليس مثل القول بأنه يتجنبهم، فإن مدخل المؤلف المعروف ضمنًا ليس مراوغة عاطفية ولكنه عدم التورط العاطفي. كان اهتمام كوبريك أكثر بالشخصيات لتجسيد عصرهم أكثر من الشخصيات الإنسانية.

كان كوبريك فى إعداد «بارى ليندون» للشاشة يتعامل مع رواية كتبت في القرن التاسع عشر ولكنها تحدث فى القرن الثامن عشر، ولذلك يجب أن تكون الصبغة فيكتورية والجو العام الكلاسيكية الجديدة. حقق كوبريك جو القرن الثامن عشر بوضع المشاهد فى إطار أسلوب الرسامين فى تلك الفترة ـ واتو ودايز وجينسبره ـ وبتوزيعهم موسيقيًا بمختارات من باخ وهاندل وفيڤالدى وموتزار. أعاد خلق التفكك الفيكتورى باستخدام راوٍ خارج الكاميرا متعاظم الصوت بشكل مناسب. ومشاهدة «بارى ليندون» مثل مشاهدة لوحة. واللوحة العظيمة تجذب المشاهد ناحيتها، ولكن ما أن يكون وجهًا لوجه معها فإن المتفرج بطريقة غريزية يتراجع

للوراء ليشاهدها عن بعد، يستخدم كوبريك نفس التقنية، فهو يبدأ بلقطة قريبة ثم ما يلبث أن يتراجع فى نعومة إلى أن يصبح راضيًا عن المسافة التى يضعها بين المتفرج والصورة. إن «باري ليندون» أشبه بجولة فى متاحف العالم العظيمة. فإن وهج ضوء الشموع ليس هو الدخانى المغبش الذي نراه في معظم الأفلام، خاصةً وأن العدسات المبتكرة تعطي في «باري ليندون» لضوء الشموع شكل الذهب المذاب. فالضوء يغمر النافذة ليس في بقع ضوئية مخروطية دقيقة ولكن في اندلاع فضي. ولكي يحقق مثل هذا الجمال يجب على كوبريك أن يضحي بقدر معين من العاطفة. ومع هذا فحينما يتخلص الروائي أو المخرج السينمائي من حقيقة نفسه من أجل نفس أخرى فهناك قيد يحتم فقدان بعض المشاعر.

وكيل الراوي The Narrrator - Agent

على عكس المراقب المجرد فإن "وكيل الراوي" يشارك فى الأحداث التي يرويها. ففي الرواية فإن وكيل الراوى ببساطة لا يحتاج أن يكون "أنا" مثل نك كاراوى فى رواية ف. سكوت فيتز جيرالد «جاتسبى العظيم» فهناك أيضًا شخص ثالث وكيل الراوي مثل بول مور فى رواية د. هـ. لورنس "أبناء وعشاق" الذى يعتبر إلى حد كبير جزءًا من الحدث حتى أننا نبدأ أن نعتبره الذات "أنا".

هناك فى الفيلم أيضًا الشخص الأول والشخص الثالث وكيلى الراوي. يمكن للشخص وكيل الراوي أن يكون شخصية تتذكر شبابها مثل هاو في فيلم جون فورد "كم كان وادينا أخضرا" (١٩٤١) فإن طريقة الشخص الأول وكيل الراوي تعمل بشكل جيد في الأفلام التى تتطلب مثل أولئك الرواة المختلفين الذين ما يلبثون أن يصبحوا مقدمين للأحداث. وفى فيلم جوزيف ك. مانكيفيتش "كل شيء عن إيف" (١٩٥٠) وفيلم فينسنت منيللي "السيئ والجميل" (١٩٥٢) تتذكر شخصيات مختلفة أحد الأشخاص الذي يلعب دورًا حيويًا فى حياتهم - ويظهر أيضًا فى الفيلم. ولذلك فنحن لا نحصل على ذاتية سرد الشخص الأول ولكن أيضًا ذاتية العديد من وجهات النظر.

وهناك أيضًا وكلاء الراوي بطريقة الشخص الثالث في الفيلم. ففي فيلم كينج فيدور «ستيلا دلاس» (١٩٢٧)، يشكل حدث البطلة مجرى الأحداث إلى مدى بعيد لدرجة أن يصبح الفيلم قصتها، وفي فيلم بيلي وايلدر «الكرنفال الكبير» أو (بطل فى مأزق (١٩٥١)، يلفق مخبر صحفى قصة أخبار تغير مجرى مصير كل واحد بما فيهم نفسه

الراوي الشديد الوعي بنفسه The Self - Conscious Narrator

الرواة الواعين والمدركين لأنفسهم كرواة قصة أو كفنانين وغالبًا يذكرون جمهور العمال المتطورين بكونهم مبدعين، ورغم أن الإدراك النفسي يبدو من سمات الشخص الأول، يحتاج الراوي الواعي أن يتحدث بطريقة الشخص الأول. وكما يوجد بالضبط وكلاء الرواي من الشخص الثاني هناك أيضًا الرواة الشديدي الوعي بأنفسهم. يعتبر فيلم فيدريكو فيللني ٨،٥٠ (١٩٦٣) فيلمًا شخصيًا جدا ولكن لا يتم سرده بطريقة الشخص الأول. يتعلق فيلليني بهذه القضية إلي المدي التي يضع فيها المخرجون أنفسهم وحياتهم في أعمالهم وإمكانية عدم وجود فرق بين الوهم ولحقيقية هي فقط درجات من الوهم.

إن راوي ٨،٥٠ هو وعي جيدو (مارشيللو ماستياني) بأوسع معني، حياته الداخلية كاملة بما فيها الإدراكات الحسية، الذكريات، التخيلات، الأفكار الواعية والتداعيات الاشعورية. وخلال الفيلم يكمن فيلليني داخل وعي جيدو، ولكن هناك اختلاف بين جدو ومبدعه. لم يستطع جيدو أن يكمل فيلمه رغم أن فيلليني أكمل ٨،٥٠ .

ويمكن للمخرجين أن يكونوا من هذا النوع إذا هم حولوا أفلامهم إلي تعليقات على مصاعب حرفتهم كما فعل فيلليني في ٨،٥٠ . وتكون النتيجة هي فيلم عن فيلم علي طريقة أندريه جيد في رواية «المزيفون» (١٩٢٠) فهي رواية. ويمكن أيضًا أن يكونوا رواة واعين بأنفسهم إذا ظهروا في أفلامهم إما كشخصيات أو كما هم في الحقيقة. بعض المخرجين أخرجوا لأنفسهم - جن رينوار في فيلم

«قواعد اللعبة» (١٩٣٩) وويلز في فيلم «المواطن كين» وأفلام أخري ولورانس أوليفييه في فيلم «هنري الخامس» (١٩٤٤) وفيلم «هاملت» (١٩٤٨) - ولكن هذه الأفلام علي وجه الأخص ليست عن صناعة الفيلم ولذلك لا تقد الواعي للنفس. يقوم فرانسو تروفو بذلك في فيلم «الليل الأمريكي» (١٩٧٣) لأن المخرج يقوم بتمثيل إحدي الشخصيات في فيلمه الذي يدور أيضًا عن نصاعة فيلم. يظهر تروو في شخصية فيراند مخرج أحد الأفلام الأمريكية عنوانه «قابل باميلا». تبث بعض الأفلام دفئًا كما لو كانت تم التفكير فيها من خلال علاقة غرامية. وهذا بالتحديد هو حالة فيلم «الليل الأمريكي» فهو فيلم عن السينما - من الإهداء لذكري ليليان ودوروثي جيسن إلي المشهد حيث يحلم فيراند بأن طفل يسرق بعض الصور الثابتة لفيلم «المواطن كين». لقد نسينا فيلم «الليل الأمريكي» علي أنه إبداع تروفو وبدلاً من ذلك أصبح تكريمًا لفن السينما قام به رجل عشق مهنته بشكل جنوني.

الرواة الموثوق بهم وغير الموثوق بهم Reliabl and Unreliable Narrators

في كتاب "البلاغة الروائية" الذي كتبه واين س. بووث يفرق بين الرواة الموثوق بهم وغير الموثوق بهم بطريقة لا علاقة لها بصدقهم. "عندما يتحدث الراوى الموثوق به" أو يؤدى وفقًا لجزئيات العمل (أى جزئيات المؤلف المتضمن) وغير الموثوق به عندما لا يفعل ذلك". مرة أخرى فإن هذا النوع من السرد ليس محددًا بما يرويه الشخص الأول ويستطيع أيضًا الشخص الثالث الذى يعلم كل شيء أن يكون راويًا وقد تعكس رؤيته جزئيات الفيلم أو تخفيها.

وكنموذج للشخص الثالث كرواة موثوق بهم وغير موثوق بهم، دعنا نتأمل تلك النماذج التى استخدمناها لرواة الشخص الثالث. ستيلا دلاس راوية موثوق بها لأنها تعكس القيمة المهمة التى يشيد الفيلم بذكرها: حب الأم الأثير لابنتها. وبالعكس فإن المخبر الصحفى فى فيلم "الكرنفال الكبير" لبيلى وايلدر غير موثوق به لأنه يمثل الانتهازية التى يدينها الفيلم.

رواية ثاكري "باري ليندون" هى رواية مكتوبة بطريقة الشخص الثالث ولكن باري لا يكاد أحد أن يثق بروايته. فى الواقع هو متفاخر كريه بحيث لا يمكن الوثوق به مرتين، فإن سرده لا يثبت بعض الثقة فى نفس قارئه فقط ولكن أخلاقياته ليست هى أخلاقيات المؤلف المتضمن أو حتى المؤلف الحقيقي. فيلم "باري ليندون" لكوبريك من الناحية الأخرى هو فيلم بطريقة الشخص الثالث براوٍ خارج الكاميرا موثوق به. سرده - مقبول، حصيف، لماح - ويتفق مع أسلوب الفيلم.

لا يمكن أن نثق ثقة كاملة بأليكس (مالكوم مادكويل) فى فيلم كوبريك "البرتقالة الآلية" (١٩٧١) فهو يقضى وقته فى (الاغتصاب ، السطو ، القتل ويستخدم بيتهوفن لإشباع نزعاته العنيفة) على عكس شخصيات كوبريك المعتمدة الواقعية ولكن ما هو أكثر دلالة أن ما يقدمه أليكس ليس ما يدور عنه الفيلم. أليكس هو تجسيد للخطيئة الأولى، الفيلم هو إعادة تجسيد للخطيئة الأولى بكل الجمال والرعب الذين أوضحهما دانتي فى "الجحيم". يجسد أليكس فقط فكرة واحدة فى الفيلم، استحالة اقتلاع نزعة الإنسان للشر. يحول كوبريك هذا النزوع وينسقه أيضًا مع موسيقى روسيني وبيتهوفن وبيرسيل بطريقة بحيث يأخذ العنف مظهر نوع غريب من الجمال مثل التحول فى المقطع الخامس والعشرين من "الجحيم" حيث يحدث للصوص تحولاً مستمرًا من السحالى إلى بنى البشر. هناك فى فيلم "البرتقالة الآلية" من هو مجرم أكثر عنفًا مثل أليكس يمكن أن يفهم وأن يقيم. ما الذى لا يعرفه كوبريك بوضوح مخيف: الإرادة الحرة نوع من الوهم. إنها من الضرورة لبنى البشر أن أية محاولة للقضاء عليها حتى ولو نجحت فى تعديل خسة البشر ضد العنف يجب مقاومتها، فهداية القاتل ضد الجريمة لم تعد حرة ومن ثم لم تعد إنسانية.

"السينما ليست لها علاقة بالأدب" هذا ما أعلنه إنجمار برجمان. وحجة برجمان - أن الفيلم السينمائي كوسيط مرئي مقبول للخيال بينما الأدب وسيط مقروء يتوافق مع العقل - يمكن دحضها بالطبيعة العقلية لأعمال برجمان نفسه.

فى الواقع فإن الفيلم الروائي على علاقة كبيرة بالأدب. والأشكال الروائية المختلفة (الملحمة، الدراما، القصة القصيرة، الرواية والأوبرا) تتشارك فى نفس التقنية: الافتتاحية والارتدادات والتلميح والعلم بكل شيء ووجهة النظر ومن ثم إلى آخره، وعندما يستخدم المخرج السينمائى هذه الخصائص الروائية فإنه يصبح قاصًا يستخدم تقنيات أصيلة لوضع قصته على الشاشة.

الاقتباس السينمائي:

يفتقر التمييز بين السينما والأدب على وجه الخصوص إلى الوضوح، وذلك عندما يكون الفيلم مقتبسًا من رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية. وينال الاقتباس أكبر كمًا من النقد لأن العمل الأصلي يصبح المقياس الذى يقاس عليه نسخة الفيلم ومن ثم فإن التهمة المتكررة "حسنًا إنه ليس الكتاب (أو المسرحية)". وهناك إجابة واحدة فقط فى شكل الاتهام «لم يكن يعنى هذا»، فالاقتباس هو إحدى النسخ وليس النسخة الوحيدة. فيمكن لرواية معينة أو مسرحية أن تلهم نسخًا سينمائية مختلفة، فأي نسخة من "شبح فى الأوبرا" هى نسخة لرواية جاستون ليروكس. "شبح الأوبرا" - نسخة١٩٥٢ نسخة ١٩٤٣ أو نسخة ١٩٦٢ - إن مقارنة جورج بلوستون بين الحادثة التاريخية والحادثة نفسها تعتبر مناسبة للموضوع، فالاقتباس السينمائي "يصبح شيئًا مختلفًا بنفس المعنى بأن التصوير التاريخى يصبح شيئًا مختلفًا عن الحادثة التى توضحها"(٤).

وتختلف النسخة السينمائية دائمًا عن الأصل. لماذا يقتبس المخرج عملاً، للشاشة؟ ولماذا يجب على الجماهير أن يتوقعوا أن يرويه إذا كانوا قد قرأوا الكتاب أو شاهدوا المسرحية؟ هل يجب أن يكون مختلفًا ؟ ولكن كيف؟ يجب من الناحية النموذجية أن يحافظ على جوهر الأصل حتى لو تغيرت تفاصيل الحبكة والشخصيات أو جرى الاستغناء عنها وأضيفت أشياء جديدة، أو حتى عندما

(4) George Bluestone, "Novels Into Film", (Berkeley: University of California Press 1968), 5.

تكون النهاية عكس الأصلية. ومن جهة أخرى يمكن أن يتبع الفيلم الأصل بشكل حرفي ولكنه لا يزال يفتقد روحه.

والفيلم الذى سار في خطى الأصل وظل عملاً فنيًا سينمائيًا هو فيلم الأخوان كوين "لا وطن للعجائز" المأخوذ عن رواية كورماك مكارثى، حيث السرد فيها مقتصر بين الافتتاحية والنهاية. ففى الافتتاحية يتذكر شريف من تكساس حينما تم إرسال شاب قاسٍ فى التاسعة عشر من عمره إلى غرفة الغاز، ولم يستطع الشريف أن يفهم سبب اعتراف الشاب بأنه كان يدبر دائمًا قتل شخص ما، وفى النهاية يتذكر الشريف حلمًا كاشفًا عن والده. وفى اقتباسهما احتفظ الأخوان كوين بالإطار السردى بجعله أقل إبهامًا. وكانت البداية والنهاية ترويان بصوت الراوى. ففى البداية كان الشريف (توم لى جونز) يربط بينه وبين والده وجده وكلاهما من رجال القانون (وليس هذا هو الحال فى الرواية)، ولكن التمسك بالرواية أن الشريف يدرك بأن هناك "نبى حي للتدمير" فى الأرض وأنه ينفر من المواجهة، فهو لا يواجه ولكن غيره يفعلون ـ فيهلكون. ومثل الرواية، فإن مقدمة الفيلم وخاتمته تحتويان على سرد عن نوع من الشر لا يستطيع أن يستوعبه الشريف. ربما كان يأمل الإخوان كوين أن يقوم فيلمهما بمساعدة الجمهور على فهم ما يسميه وليام جولدنج في رواية "سيد الذباب" "ظلام القلب الإنسانى" ـ تلك الأماكن المظلمة داخل قاتل بلا رحمة مثل شيجره (جافييه باردم) الذى تقرر طرة عملة معدنية المكان الذى سوف يعيش فيه شخص ما أو يموت، وبالإضافة فقد يدرك الجمهور بأن كل رواية ليست في حاجة إلى حل. بالتحديد ماذا يحدث لشيجرة "نبي التدمير الحي"؟ ونحن لا نعرف ولكن إذا قام الشر بتخليد نفسه فربما يعيش نبيه إلى الأبد.

يجب على صانع الفيلم أن ينظر إلى المصدر الأدبي لتخطيط ما يمكن اتباعه بدقة أو يستبدل تمامًا ليتوافق مع رؤية صانع الفيلم. تم تقديم رواية روبرت لويس ستيفنسون القصيرة "دكتور جيكل ومستر هايد" عدة مرات فى السينما

ولكن ليس كما كتبها ستيفنسون لأن الاقتباس الأمين قد ينتج عنه فيلم يخلو من التشويق وذلك لأسباب مختلفة، فليس هناك نساء فى الرواية القصيرة فهي في الواقع دراسة عن ازدواج الشخصية حيث (هايد هو الجانب المظلم لجيكل) وتوجد شخصيتان رجاليتان، أوترسون وأنفيلد، أوترسون محامي محافظ متجهم، في حين أنفيلد قريب له من بعيد وعكسه تمامًا ـ مسرف ومحب للمسرات. ولمنزل جيكل نفسه ازدواجياته: الواجهة لطيفة ولكن الباب الخلفي الذي يستخدمه هايد له مظهر الشر. ويتكون الثلث الأخير من الرواية من وثيقتين ـ تقرير شهادة دكتور لينيون عن قوة التحول فى دواء جيكل .. هى السبب فى تحوله إلى مستر هايد، وحكم جيكل نفسه عن الحالة الذى يوضح فيه الأسباب لتجاربه وذلك ليفصل عن الجنس البشري طبيعتيه.

في نسخة فيلم روبرت ماموليان ١٩٣٢ـ وهي أفضل المجموعة تم إبدال أوترسون وأنفيلد بامرأتين: موريل خطيبة جيكل وإيفى عشيقة هايد، واستبقى بولى خادم جيكل وأصبح كارو أحد ضحايا هايد فى الرواية والدًا لموريل. وسمحت إضافة ماموليان للنساء بإبداع خط جنسي مساعد: رغبة جيكل في أن يمارس نزعته الجنسية التى لا يستطيع ممارستها كطبيب محترم ولكن يستطيع كهايد سيئ السمعة، وبشكل له دلالته يتناول جيكل الدواء بعد صداقته للعاهرة إيفى. إذ تظل صورة ساقها وهى تتدلى على جانب الفراش في ذاكرته كما يشير ازدواج الصورة الطويل للساق، فهل هو أمين للروح؟ بالتأكيد فإنه يعكس استحواذ جيكل بالازدواجية وتجاربه لفصل الطبيعتين ونتائج فكرته التي يعترف بحمقها.

ساعدت رواية ماري شيلي «فرانكشتين» أيضًا لتكون أساسًا لعديد من الأفلام كان أفضلها فيلم جيمس هويل «فرانكشتين» (١٩٣١) الذى ابتعد تمامًا عن الرواية التى طبقًا للعناوين أنه مأخوذ عنها، وكل ما احتفظ به هو إبداع فرانكشتين للمخلوق الذى هو من الناحية البصرية أعلى نقطة فى الفيلم. ومع ذلك فإن هناك حادثة واحدة مرعبة فى الفيلم مثل الحادثة فى الرواية عندما يقوم المخلوق بخنق وليام شقيق فرانكشتين.

وفي الفيلم يهاجم المخلوق ماريا وهي طفلة، وعلى غير وليام فإنها لا تبدي خشية منه. وتدعو ماريا المخلوق ليصاحبها وهى تلقى الزهور فى البحيرة، وعندما يراقب الزهور وهى تطفو يظن أن ماريا أيضًا قد تطفو فيسقطها فى البحيرة. وليس الرعب في المشهد لغرق ماريا ولكن لأن المخلوق يدرك جرم ما فعله ولا يستطيع إنقاذها، هل هو أمين لروح الرواية أم للفيلم؟ لا هذا ولا ذاك. فلا يزال فيلم هويل «فرانكشتين» رائعة فنية معترف بها مثل الجزء الثاني "عروس فرانكشتين" الذى تظهر فيه ماري شيلي كشسخصية فى التقديم (قامت بدورها إلسا لانشستر التى قامت أيضًا بدور العروس) بحيث أعطتنا الانطباع بأن المخلوق الذي من المفروض أنه مات فى نهاية فيلم ١٩٣١لم يمت فى الواقع ومستعدّ للمساعدة ـ وهذا يعنى أن شركة أفلام يونيفرسال كانت على استعداد لجزء ثان واحتاجت إلى تفسير لجمهور على معرفة بالفيلم السابق.

قرر المخرج الممثل كينيث براناج فى التسعينيات أن يخرج فيلمًا يكون أكثر أو أقل أمانة للرواية، وبعنف غير مبرر ودماء من أجل أولئك الذين جاءوا فى عصر الدماء. وأطلق على فيلمه عنوان «فرانكشتين مارى شيلى» ١٩٩٤، وقام بدور فرانكشتين وقام روبرت دى نيرو بدور المخلوق. وقد يكون براناج (الذى شارك أيضًا فى كتابة السيناريو) قد اتبع رواية مارى شيلى، بمعنى أنه أخذ الشخصيات الرئيسية والأحداث الكبرى، ولكن من الصعب أن نقول إن فيلمه كان أمينًا لروح الرواية. لقطات الجروح، شنق جوستين البريئة، قطع السيقان، إخراج المخلوق لقلب زوجة فرانكشتين وملوحًا به له، وأسوأ من كل ذلك مكياج روبرت دى نيرو كوحش الذى قد يكون أثار رعب المؤلفة. وفى أيامنا هذه استخرجوا استجابتين للرواية: ضحك ساخر أو همهمات الاشمئزاز.

لم تؤدِ الأمانة لرواية "فرانكشتين" لماري شيلي إلى عمل فيلم لأنها رواية رسائل تحكى من خلال تبادل رسائل بين كابتن وأخته عن مقابلته مع فرانكشتين والمخلوق الذى يتبع خاله. فمن الصعب اقتباس روايات الرسائل فى شكلها

الأصلي. وأدرك براناج هذا رغم أنه احتفظ بالكابتن كشخصية صغرى ولم يكن أمامه سوى أن يتخلص من الرسائل.

هناك رواية رسائل أخرى لأليس ووكر الحائزة على جائزة بوليتزر «اللون القرمزى» كانت بمثابة تحدى لمقتبسها، فعلى أحد المستويات فهي رواية عن تعبير مكتوب وتحتاج إلى مشاعر فياضة وإذا لم يعبر عنها شفهيًا فيجب أن تدون وإذا لم توجه إلى الشخص المقصود فيجب أن توجه إلى الله.

من الواضح أنه يصعب معالجة هذا دراميًا على الشاشة إلا أن الفيلم يكرر نفس الكلمات التي تبدأ بها الرواية: من الأفضل ألا تخبر أحدًا سوى الله؛ فإن هذا سوف يقتل أمك. تخاطب سيلي وهى فتاة سوداء في الرابعة عشر من عمرها زوج أمها بهذه الكلمات والذي اغتصبها وبعد ذلك هرب بالطفلين التي أنجبتهما، وحيث إنها ممنوعة من أن تتكلم عن معاناتها وعارها لشخص آخر؛ تبدأ سيلى فى كتابة رسائل إلى الله، خطابات أختها نيتى لها وخطابات سيلى لها.

عندما أراد ستيڤن سبيلبيرج أن يقوم بعمل النسخة السينمائية لرواية اللون القرمزى١٩٨٥ لم يستطع أن يتجاهل أهمية الرسائل، كان على كاتب السيناريو ميون ميجز أن يقوم بعدة اختبارات، أحدها أن يجعل لرسائل نيتي وظيفة روائية كاملة بحيث يمكن أن تغطى التفاصيل التى قد لا تعرفها سيلى، وحيث إن رسائل نيتى ليست فى أغلبها درامية قام سبيلبيرج بخلق بعض الدراما، وذلك بجعل الرسائل درامية أثناء قراءة سيلى لها. وبينما تجلس سيلي فى شرفتها تقرأ وصف نيتى للحياة فى أفريقيا يظهر فيل فى الخلفية، وعندما تكون سيلى فى الكنيسة تقرأ عن تحطم كنيسة أفريقية يأتى بلدوزر من خلال مذبح الكنيسة حيث تجلس. فالصور المتزامنة توحي على الأقل بتأثير اللغة على الخيال وهو إحدى خصائص الرواية الرئيسية.

يجب أن نتذكر بأن الأفلام في حقيقتها تسلية جماهيرية كبيرة. لم تراوغ وثيقة قوانين الإنتاج في وظيفة الفيلم بكونه مبدئيًا .. تسلية دون أي هدف للتعليم أو الدعاية. وبالفعل فإن الأفلام هي من أجل التعليم والدعاية ـ ولكنها تقوم بذلك بشكل مسلٍ، ويعنى هذا فى أغلب الأحيان إيجاد نهاية سعيدة بينما قد لا تفعل المسرحية أو الرواية ذلك. وعندما قررت شركة إخوان وارنر إنتاج النسخة السينمائية لمسرحية تينيسي وليامز «عربة اسمها الرغبة» كانت النهاية أن تترك ستيلا زوجها ستانلي بعد أن علمت أنه اغتصب شقيقتها بلانش. شعر الاستوديو أن الجمهور قد يرغب فى أن يدفع ستانلى ثمن ما اقترفه، ومع أن ستيلا في المسرحية تبقى كان من الواضح أن كل من ستيلا وستانلى فى حاجة إلى الآخر، وأن إدخال بلانش إحدى المؤسسات الخيرية سوف يعيد زواجهما إلى ما كان عليه قبل وصول بلانش. وأصرت شركة إخوان وارنر أيضًا على نهاية سعيدة للنسخة السينمائية لمسرحية تينيسي وليامز «لعبة الحيوانات الزجاجية» ١٩٥٠على غير المسرحية والتى تشير إلى أن لورا الكسيحة (جين ويمان) سوف تتلقى دعوة من رجل جديد.

وفي نسخة دافيد لين السينمائية لرواية تشارلز ديكنز "آمال عظيمة" يهرب بيت وستيلا مع بعضهما في نهاية الفيلم فيخالف هذا تمامًا مقاصد ديكنز. وتخلص جون فورد في فيلم «عناقيد الغضب» تمامًا من نهاية جون شتاينبك وبدلاً منها جعل ماجود يبالغ في تمجيد «الناس» لرغبتهم في التغلب على أية أزمة بما فيه الكساد العظيم، إلا أنه من الغريب أن الفيلمين أمسكا بجوهر مصدريهما وهما يقدمان للجمهور نهايتين متفائلتين، فتقبل الروح ولكن دون جسم الرواية التي سكنت فيه الروح.

اقتباس الروايات:

هناك طريقة واحدة لفهم طبيعة الاقتباس السينمائي، وهي دراسة الرواية وبعد ذلك دراسة النسخة السينمائية.

اقتباس جين أوستن فى السينما:

ألهمت روايات جين أوستن أفلامًا مختلفة كان بعضها أمينًا للأصل.

رواية «إما» لجين أوستن، فيلم آمى هكرلنج "غير مغلق" ١٩٩٥ وفيلم دوج ماكجراث «إما» ١٩٦٦ والشخصية المنسوب لها العنوان في رواية جين أوستن "إما" ١٨١٥ هي البطلة الرقيقة، المتفرقة فى نفسها، المناورة إما دود هاوس التى تعيش مع أبيها الأرمل من هاى بيري الراقية. ويضمن وضع إما الاجتماعي لها مكانة متميزة تقضى معظمها فى التدخل فى شئون الآخرين، وتقرر إما أن تكون خاطبة لهاربيت سميث اللقيطة التي تعبدها ولم تسألها أبدًا ثوابًا. وعندما يبدي الفلاح روبرت مارتن اهتمامًا بهاربيت لا تشجع إما هذه العلاقة، وبدلاً من ذلك توجه اهتمام هاربيت إلى راعي الكنيسة مستر إلتون الذى يهتم فقط بإما، وعندما يعبر إلتون عن مشاعره الصادقة تصاب إما بصدمة، وفي النهاية يعثر إلتون على زوجة له وتصبح إما أكثر تفاهمًا بعد أن تدرك عواقب التدخل فى حياة الناس. ويكون مستر نايتلى (شقيق زوج أختها) هو البديل لإما والذى يكبرها بستة عشر عامًا وقادرًا على رؤية أخطائها وتبصيرها بها. ويبدو نايتلي أقل من يناسب إما ومع ذلك فإن أوستن تعلم أفضل. وخلال الرواية تثير حيرة القارئ فيمن سيتزوج الآخر، هاربيت ـ التي اختارتها إما لإلتون ثم بعد ذلك فرانك تشرشل ـ وتنتهى بالرجل الذي كان يريدها من البداية : روبرت مارتن. وفرانك تشرشل الذى لا يبدو بوجه خاص مهتمًا بجين فيرفاكس وينتهي بالزواج بها. ويترك هذا نايتلي وإما فيختم زواجهما الرواية.

كتبت آمي هكرلنج وأخرجت فيلم «غير مغلق» ـ نسخة غير عادية في الذكاء، وشديدة التأثير لرواية «إما» وتحرك الزمن إلى حيث التسعينيات والمكان إلى بيفرلى هيلز. يصبح اسم إما هو شير (أليسيا سيلفرستون) التى هى أصغر بخمس سنوات من بطلة أوستن ومازالت طالبة فى المرحلة الثانوية، ويعمل أبيها ميل محاميًا ذا حيثية والذي يغرق عواطف شير في تصميم الملابس والإسراف

في ملابس الروديو، ووالدة شير مثل والدة إما ماتت عقب ولادتها، وعلى عكس إما لم يكن لشير أختًا. ومع ذلك فإن لديها أخ من زوجة أبيها أكبر منها قليلاً (ليس في السابعة والثلاثين ولكن في العشرين من عمره) ـ جوش ابن الزوجة الثانية من زواج سابق. ورغم أن ميل ووالدة جوش منفصلان، فإن جوش يحضر إلى UCLA ويزور شير غالبًا مع ميل. ولذلك فإن شير وجوش يريان بعضهما بشكل دائم ـ مثل إما ونايتلى. وأكثر من ذلك كما يؤكد السيناريو فهما ليسا قريبين بالدم. ومثل نايتلي فإن جوش يلفت نظر شير على أوجه التقصير عندها.

ومثل هارييت تمامًا التى لم تستطع أن تكون لها شخصيتها فى رواية "إما"، كانت تاي أيضًا مثيلة لها في فيلم "غير مغلق". تاي الطالبة المستجدة ـ خرقاء لكنها فتاة مارست تجارب جنسية ـ وهي المرشحة المكتملة لتعهد شير بها، وتصبح تاى إبداعهما بتصفيف شعرها ومكياجها والثياب التى يختارانها لها. وكما انجذبت هارييت إلى الفلاح روبرت مارتن في الرواية انجذبت تاي إلى شخص مثلها ـ مهرج الفصل والمتزلج ترافيس وتمامًا مثلما لم تشجع إما العلاقة مع مارتن ووجهتها ناحية إلتون، تلفت شير نظر تاي إلى طالب محبوب يدعى أيضًا إلتون. وإلتون هكرلنج مزعزع بالنسبة لتاي لأنه يريد أن يؤثر فى شير ويعبر فيما يبعد عن مشاعره لها فى سيارة كما فعل نظيره فى القرن التاسع عشر فى العربة.

أدركت هكرلنج أن جين فيرفاكس فتاة موهوبة وثرية وفرانك تشرشل رجل ثري ولكنه مستغرق فى نفسه، فلا يمكن أن يتقابلا فى المكان الذى خلقته. وبدلاً من ذلك فإنها تبدل بزوجين جديدين موراى وديون، وموراى مغالٍ فى تعصبه ويصر على أن يعتبر ديون "أنثى" فى حين أن ديون نسوية تبغض الجنس. ويصبح موراي وديون صورتين طبق الأصل من جوش وشير. ويجب على كل زوجين أن يغيرا من نفسيهما ويتجنبا المفاهيم السيئة من أجل إدراك أعمق لصفات الشريك الفريدة ـ بما فيها من عيوب.

وبما أن هكرلنج قد استبدلت موراي وديون (اللذين من الواضح وقع نظر كل منهما على الآخر) بجين وتشرشل فلم تشر إلى شيء بين تاى وموراي. وبدلاً من ذلك خلقت شخصية كريستيان الذى افتتنت به شير. وفى مشهد يكشف حاجة شير إلى التبصير، يشرح فيه موراى لها أن كريستيان شاذ ويستخدم لغة منحطة ولغة أدبية (يشير متضمنًا إلى أوسكار وايلد) ومن مآثر هكرلنج أن ليس هناك أثر لاحتقار الشذوذ الجنسي فى إشاراته، ويمكن أن يقبل موراى وديون ما لا تستطيع شير أن تفهمه.

ويجب أن تحتوي كل نسخة من "إما" على ثلاث زيجات يخلقن مشكلة إذا كانت البطلات الثلاث مازلن فى المدرسة الثانوية. وما فعلته هكرلنج بدلاً من ذلك أنها أخذت شخصيتين من شخصيات أوستن ـ معلمة إما ومستر وستون اللذان تزوجا على الفور من بداية الرواية ـ وتحويلهما إلى مدرسين فى المدرسة الثانوية وغير متزوجين. وبدافع من رغبتها فى الحصول جزئيًا على درجات أعلى وولعها جزئيًا فى أن تكون خاطبة، فإن شير بمساعدة ديون تجعل المدرسين أكثر قربًا من بعضهما إلى أن يحدث الذي لابد منه. ويحضر زفافهما الأزواج الثلاثة الذين سوف يتزوجون بعد سنوات قليلة.

ويقدم فيلم «غير مغلق» مكافآت عديدة لأولئك القادرين على النظر إليه كنسخة حديثة لعمل كلاسيكي تحرر من الأصل، ولكن تظل دائمًا أمينة لروحه.

وبعد عام من توزيع فيلم «غير مغلق» وصل إلى الشاشة اقتباس حرفي. فإن دوج ماجراث فى اقتباسه لرواية "إما" والذي أخرج الفيلم ايضًا ظل أمينًا للرواية فى الروح والحرف مستخدمًا الكثير من لغة أوستن ومحتفظًا بطريقة سرد الشخص الثالث ووجهة النظر العليمة بكل شيء. لقد استخدمت أوستن العلم بكل شيء بحكمة فى رواية "إما" مفضلة أن تقدم ما بمقدورها من الحدث من وجهة نظر إما. لقد أدركت هكرلنج هذا ولذلك استخدمت السرد بصوت الراوي في فيلم "غير مغلق" ـ ولكن فقط عن طريق شير التي تقوم بالتعليق على سلوكها

الشخصي، وتصل بالتدريج إلى شيء من مستوى المكاشفة الذاتية. ويستخدم ماكجراث أيضًا صوت الراوي جاعلاً منه أكثر من تقليد سينمائي، لأن الجزء الأكبر الذي يحدث فيه صوت الراوي حينما تكتب إما (جوينيث بالترو) في يومياتها - أقرب ما يأتي به مقتبس لإثارة أفكار أوستن عن شخصياتها. وفى نهاية الفيلم في مشهد لم يوجد في الرواية نسمع صلاة إما الصامتة في الكنيسة.

ومثل أوستن يجعل ماكجراث النزهة فى بوكس هيل هى نقطة التغير، ويصر تشرشل على لعبة يبدى فيها كل واحد ملاحظتين لماحتين أو ثلاث ملاحظات غبية، وعندما تمزح مسز بيتس المهزارة بأن ما قد تقوله سيكون غبيًا فتجيب إما بأنها على الأقل فى هذه المناسبة سوف تكون تعليقاتها الغبية محدودة العدد. ويدرك نايتلى ما سببته كلمات إما من ألم لمسز بيتس ويؤنبها لحاجتها إلى الاعتبار. وعند هذه النقطة فى كل من الرواية والفيلم يجعل الندم إما مصرة على أن تثير فى تقدير نايتلى شيئًا يقوم به المرء فقط إذا كان الطرف الآخر جديرًا بالمجهود.

وحيث إن الكتابة والإخراج فى فيلم «غير مغلق» على مستوى جيد، وكذلك الكتابة في «إما» يعتمد رد فعل الجمهور إلى حد كبير على أداء الأبطال. فلا شير ولا إما يمكن أن يكونا الطفلة المدللة النمطية تمامًا أو «ابنة دادي الصغيرة» رغم أن الشخصيتين بهما القليل من ذلك. ولا يمكن أن يكونا شريرتين. وحيث إنهما يتحركان من منطلق حب الذات إلى حب الآخر فهذا تكريم للمخرجين والكاتبين ولمواهب إليسيا سلفرستون وجوينتيث بالترو.

فيلم جو رايت «الكبرياء والهوى» ٢٠٠٥:

كان أول إنتاج سينمائي لرواية جين أوستن الكبرياء والهوى ١٨١٨ في عام ١٩٤٠ في إنتاج م ج م الرائع، بطولة جرير جارسون ولورنس أوليفييه في دوري إليزابيث بينت وفيتزوليام دارسي. في الرواية تقول إليزابيث أنها «لم تكمل بعد الواحد والعشرين»، (٥) في عام ١٩٤٠ كانت جرير جارسون في السابعة والثلاثين

وأوليفييه في الثالثة والثلاثين، ورغم أنه لم يكن يبدو على أي واحد منهما سنه الحقيقى فلا يمكن أن نعتبر جارسون امرأة فى الواحد والعشرين. وقام البارز ألدوس هكسلى باقتباس الرواية، والأقل شهرة جين مورفن بأمانة معقولة للأصل. ومع ذلك فإن معركة الذكاء بين إليزابيث ودارسى اللذين يكرهان بعضهما أصلاً تم اقتباسها بشكل جيد من الكتاب، فإن الشابين اللذين لم يتعلما بعد المرونة لجأا إلى الملاحظات الساخرة والمساجلات والمصارحات قاصدَيْن أن يتغلب كل واحد منهما على الآخر إلى أن يدركا بأنهما ـ بتجاهل وتحقير وتحدي كل منهما للآخر ـ صورتين طبق الأصل من بعضهما قدر لهما أن يكونا توأما روح، وفي النهاية زوج وزوجة. وفى بداية الرواية تشرح إليزابيث لدارسى كم هما متشابهان: نحن شخصان غير اجتماعيين نميل إلى الصمت ولا نرغب فى الكلام إلا إذا توقعنا أن نقول شيئًا يثير دهشة كل الموجودين في الحجرة. ودارسي مغرور ومتحيز ضد من هم مثل آل بنيت الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى، الذين غالبًا ما يفتقرون إلى اللياقة، وإليزابيث مغرورة وشجاعة وشابة ذكية ترفض أن تتزوج من رجل لا تحبه لتتجنب ببساطة عار العنوسة. وليكون لإليزابيث ودارسى أي نوع من المستقبل معًا فعليهما أن يكونا أقل غرورًا ويجب على دارسى ألا يكون متحيزًا.

قام ببطولة فيلم «الكبرياء والهوى» ٢٠٠٥ كيرا نايتلى في دور إليزابيث وماثيو ماكناوين فى دور دارسى. هذه النسخة أمينة أيضًا للأصل لأنها تتمسك فى معظمها بالحبكة وأحيانًا تكرر حوار أوستن أو حوارًا معينًا يشبه حوار أوستن حتى أنك تظن أنه قادم مباشرة من الرواية. دعنا ننظر إلى الطريقة التى عالج بها جو رايت وكاتبة السيناريو ديبورا موجاش الأصل فى ضوء أحداث السرد.

---

(5) Jane Austen, “Pride on Prejudice”, (New York: Signet 1996), 143. Subsequent References are Placed in the Text.

وصول مستر بنجلي إلى نيزرفيلد:

يبدأ الفيلم بلقطة واسعة لمنظر طبيعي فى ضوء الشمس بينما تسير شابة وهي تقرأ فى كتاب، إنها إليزابيث بينت الثانية في خمس أخوات لم يتزوجن، حيث تستحوذ على أمهن فكرة العثور لهن على أزواج أثرياء، وإليزابيث هذه التى تقرأ كتابًا ذات شأن مهم. ورغم افتقار عائلتها إلى نسب كريم فإنها متعلمة تعليمًا كافيًا يجعلها تقف ندًا في وجه المتعجرفين والمتعلمين من الرجال. وبينما هي تقترب من بيتها إذ بها تسمع صوت أمها وهى تخبر أبيها بأن مستر بنجلى الأعزب الثرى استأجر بيتًا فاخرًا بالقرب منهم. وبالطبع فإنها وضعت فى ذهنها على الفور بنجلى كزوج محتمل لواحدة من بناتها، خاصة الكبرى جين. وتبدأ الرواية بالفعل بمسز بينت وهى تخبر زوجها عن وصول مستر بنجلي. وما إن تؤسس أوستن نقطة الانطلاق (البحث عن زوج ثرى) فإنها تقدم إليزابيث وشقيقاتها في الفصل التالي. ولكن رايت وموجاش من الواضح أنهما أحسا بأن دور إليزابيث وهو الأساسى يستحق ظهورًا مبكرًا. وأنه أيضًا أكثر سينمائية بالنسبة لإليزابيث أن تسمع أمها وهى تتحدث عن بنجلي الوافد الجديد الثري.

حفل نيزرفيلد:

على غير الحفل فى فيلم ١٩٤٠ الذي كان يتسم بالأرستقراطية واللياقة اتسمت نسخة ٢٠٠٥ بالهرج والمرج وكأن كل واحد يتراقص على نغمات موسيقى وعندما يقترح بنجلي المفتون بجين أن يطلب صديقه دارسي إليزابيث للرقص يكون رد فعل دارسي مثل رد فعله فى الرواية، فيجيب على مرمى السمع من إليزابيث بأنه يكاد يجدها «محتملة نوعا ما»، وفيما بعد يبدأ دارسى فى الاهتمام بإليزابيث التي لا تنوى أن تتجاهل الازدراء حتى ولو لم يكن لديه فكرة بأنها سمعته. كانت أوستن في الأصل تنوي أن تسمى روايتها «الإنطباعات الأولى» حيث إن إليزابيث ودارسي ضحيتان لهذه الانطباعات. وتربط أوستن حياة

شخصياتها الأساسية ببعضها حيث تبتعد معمها بمسافة معقولة ولذلك يظل دارسي متسائلاً ويتدرج فى الإحساس بإليزابيث التي هي الأخرى مثله. ويكون موجودًا فى نيزرفيلد عندما تزور إليزابيث شقيقتها جين التى دعيت هناك. وبدافع السرور تصر مسز بينت على أن تذهب جين على ظهر جواد بالرغم من أن السماء على وشك أن تمطر. وتأمل مسز بينت أن تصاب جين بالبرد فتبقى فى نيزرفيلد فترة ليتعرف عليها بنجلي أكثر. ومن السهل أن نتغافل عن مسز بينت كأم مناورة إلى أن تخبر إليزابيث صراحةً بأنها لو عندها خمس بنات فإنها سوف تفعل نفس الشيء.

زيارة بمبرلي:

كما فى الرواية تقوم إليزابيث مع خالتها وخالها بزيارة مقاطعة دارسي فى بمبرلي. وعندما تتجول إليزابيث فى جاليرى الفن تنظر إلى المستنسخات للتماثيل القديمة فتفاجأ بنحت لوجه دارسى، وتوحي نظرة نايتلى الذى التقطها لإليزابيث بأن انطباعها الأول يخبو وهى تلاحظ التكامل فى وجهه الذي لم تكن تظن أنه له.

رفض إليزابيث لكولنز:

في الرواية يتقدم مستر كولنز المغرور والوريث لبيت عائلة بينت بعد موت مستر بينت للزواج من إليزابيث ولكنه يفعل ذلك بطريقة تخلو تمامًا من اللياقة. ويشير لإليزابيث أيضًا بأن البيت سوف يكون له بعد وفاة أبيها ولذلك فمن الأفضل لها أن تتزوج المالك القادم. ورغم أن إليزابيث تخبره فى وضوح أنها ليست راغبة فيه فإن كولنز المتسغرق فى نفسه للغاية والبليد الإحساس يفترض أنها سوف تلين. ولغة إليزابيث فى الفيلم قوية، فتخبره أن لا أحد منهما فى إمكانه أن يجعل الآخر سعيدًا. وتصيح فى غضب وهي تخرج مندفعة من الغرفة "لا يمكن أن أقبلك".

المقابلة الأولى مع ليدي كاثرين:

لعبت جود دانسن دور ليدي كاثرين بتعالٍ مخيف. وما أن ترى إليزابيث حتى تشعر بأن تخطيطها ليتزوج دارسي ابنتها آن سوف يلقى منافسة، فتحاول أن تقلل من شأن إليزابيث بشكل أكثر فى الفيلم عنه فى الرواية، فى الفيلم نرى أن ليدي كاثرين سيئة التربية وأنانية وتتعمد القسوة، وهى امرأة لا تخفى احتقارها للناس الذين تراهم أقل منها، وتطلب من إليزابيث أن تعزف على البيانو أمام جمع من الحاضرين، وتظل تتحدث أثناء عزفها. وعندما أدرك دارسى ما يحدث فإنه يصاحب إليزابيث على البيانو كعرض للمساندة التي في الواقع ليست إليزابيث فى حاجة إليها، لأنها تستطيع أن تقف فى وجه إهانات ليدى كاثرين.

هروب ليديا مع ويكهام:

تهرب ليديا أصغر عائلة بينت التي تبلغ الخمسة عشر عامًا والتي يثيرها منظر الرجال فى الزي العسكري مع ويكهام وهو ضابط احتياطى برتبة ملازم - ويسافر مستر بينت إلى لندن على أمل أن يتجنب الفضيحة بتزويجهما رسميًا. وحيث إن ويكهام فى حاجة دائمة إلى المال تعلم إليزابيث فى النهاية بأن دارسى يمده بالمبالغ الضرورية ودفع أيضًا تكاليف الزواج متبعًا عقيدة أبيه بأنه يجب على الميسر أن يساعد المعسر. وتدرك إليزابيث تدريجيًا بأن انطباعها الأول عن دارسى لم يكن في محله. وتشير لقطات نايتلي القريبة المتوهجة إلى تحول قلبها.

سوء التفاهم:

لا تستطيع إليزابيث أن تتغاضى عن دور دارسي في رحيل بنجلي المفاجئ وكان على وشك أن يخطب جين، وعندما يعترف دارسى بحبه لإليزابيث فى النهاية فإنها تعيد موضوع الخطبة التي لم تتم. ويقوم دارسى بإصلاح كل شيء بإعادة بنجلي إلى نيزرفيلد. وفى لقطة طويلة مبهجة نرى دارسي وهو يقود صديقه فى مركبة حسب بروتوكولات الخطوبة. خطوبة بنجلي لجين من أكثر

اللحظات تأثيرًا. وفي الرواية لم نعلم بما حدث في حجرة الجلوس بين جين وبنجلى وكأن أوستن رأت أن الخطوبة هى لحظة فى منتهى الخصوصية لا يجب سردها وأن تفجر جين بالسرور عندما غادرت الحجرة تعبيرًا عما فى نفسها.

خطبة دارسي إليزابيث:

تدور الخطبة في الفيلم فى الصباح الباكر. ولعدم قدرة إليزابيث على النوم فإنها تغادر البيت وتتمشى، ولا يستطيع دارسى هو الآخر النوم فنراه وهو ينبثق من خلال الضباب. وأكثر لحظة رومانتيكية فى الفيلم عندما يعترفان بحبهما وتقبل إليزابيث يده وتسطع الشمس وهما يلصقان رأسيهما ببعضهما.

النهاية:

بعد سماع الإشاعات بقرب الخطبة تتنازل ليدى كاثرين بالذهاب إلى بيت عائلة بينت. وتلوم إليزابيث في لغة مهينة وهى تلفت نظرها إلى أصل عائلتها البرجوازى وحاجتها إلى التهذيب، وتترقرق الدموع فى عينى إليزابيث وتتحمل وتنصرف ليدي كاثرين فى غضب. وعلى غير الرواية ينتهى الفيلم بليلة زواج العروسين وينادى دارسي برقة على إليزابيث "مسز دارسي". ونقرأ الفصل الأخير فى الرواية وكأنه نسخة أطول من عناوين النهاية حيث تشرح أوستن فيه ما حدث بعد الزواج. وقد يسأل المتطهرون عن مشهد الزواج ولكن رايت وموجاش اختارا مدخلاً رومانتيكيًا بدقة شديدة لرواية هى نفسها رومانتيكية.

اقتباس فرجينيا وولف على الشاشة:

رواية «مسز دالواي» لفرجينيا وولف ١٩٢٥ وفيلم مارلين جوريس «مسز دالواى» ١٩٩٨.

تثير رواية «مسز دالواي» لفرجينيا وولف ١٩٢٥ مشكلة لأى صانع فيلم، كيف يمكن صناعة فيلم من رواية تصور يومًا واحدًا فى حياة امرأة تعد لحفل عشاء؟ الإجابة بسيطة فى رواية وولف: حياة المرأة هى جزء من كيان يعيش فيه الآخرون إلى جوارها فى نسيج واحد. وجملة البداية فى الرواية هي "تقرر مسز دالواي شراء الزهور بنفسها" وقرار كلاريسا دالواي هو نقطة الانطلاق حيث التناقض

بين ماضي كلاريسا وحاضرها إذ تتشابك الذكرى والرغبة، ورغم أن كلاريسا هي زوجة رجل MP (*) وأم لابنة بالغة فإنها تنجرف دائمًا إلى أيام شبابها الذهبية عندما يغازلها بيتر وولش، الذي كان من الممكن أن يمنحها حياة أكثر إثارة.

ولو اقتصرت وولف على استعدادات حفل العشاء دون الرجوع والعودة إلى الماضى والحاضر كانت ستنتج قصة قصيرة فريدة ولكن في ذهن وولف شيئًا آخر : رواية بطريقة الشخص الثالث حيث يتحرك فيها الراوي العالم بكل شيء إلى الخلف وإلى الأمام بين الشخصيات كاشفًا عن وعيهم، فى حين يربط بينهم فى نفس الوقت أفكار كلاريسا خلال هذا اليوم الواحد، ومع ذلك فإن مناجيات كلاريسا العقلية تتشابك بشكل طبيعي فى الراوية بحيث تبدو الرواية بأكملها من وجهة نظرها - وكأنها هي المؤلف.

وتقوم وولف ينسج ثلاث قصص مع بعضها فى رواية "مسز دالواي". الأولى هي حاضر كلاريسا حيث وظيفتها الوحيدة في الحياة إقامة الحفلات ومعظم الضيوف هم أصدقاء زوجها، والثانية متشابكة مع الأولى وهى ماضي كلاريسا - شبابها في بورتون مع صديقتها الأثيرة سالى شيتون حينما أوحى لها المستقبل بالزواج عندما غازلها بيتر وولش وحينما قابلت ريتشارد دالواي الذى تزوجته نادمة كثيرًا على بيتر، وتختص الثالثة بشخصية لم تقابلها كلاريسا أبدًا - ومع ذلك تتقاطع حياتهما فى صباح يونيو هذا ويصبح جزءًا مهمًا من حياتها: سبتيموس دارين سميث جندي في الحرب العالمية الأولى يعاني من الضغط العصبي لجرحى ما بعد الحرب ويعيش فى لندن مع زوجته الإيطالية لوكريزيا (ريزيا) التي قبل انتهاء اليوم سوف تنتحر بالقفز من نافذة على سور مدبب.

وفي النهاية تصل القصص الثلاث كلها إلى حل. ويصل بيتر الذى يعود من الهند وسالى التي أصبحت الآن ليدي روسيتر إلى الحفل وقد جلبا معهما ذكريات زمن أكثر سعادة. ودكتور برادشو وهو ضيف أيضًا مع أن إعلانه بأن

(*) بوليس حربى.

واحد من مرضاه انتحر يدفع كلاريسا لأن تفكر في نوع الشخص الذى يمكن أن يفعل مثل هذا الشيء، ويعلم القارئ أن المريض هو سبتيموس الذي حالته العقلية المتدهورة تمثلت فى وولف فبعد أن نشرت وولف رواية "مسز ذالواى" بستة عشر عامًا وضعت حجرًا فى معطفها وخاضت داخل نهر أوسي.

وأثار اقتباس «مسز دالواى» للشاشة مشاكلاً كبيرة لكاتبة السيناريو إيلين أتكنز. وهي ممثلة مسرحية وسينمائية وكانت قد كتبت مسرحية شخصية واحدة وقامت ببطولتها "حجرة لشخص واحد" مأخوذة من كتابات وولف، أدركت أتكنز أنه من الممكن معالجة المونولوجات القصيرة (أو المناجيات العقلية) بطريقة الراوي. ومع قيام ڤانيسيا روجريف فى دور كلاريسا وهى تتحدث بطبقات صوتية منخفضة بدت المناجيات وكأنها تنبعث من لاوعيها، ولم تكن المشكلة الرئيسية هي المناجيات أو الفلاشبات باك، ولكن تقديم قصة سبتيموس بحيث تتكامل مع القصص الأخرى.

ويحدث التكامل فى مشهد العناوين. فيخبرنا أحد العناوين أننا في إيطاليا عام ١٩١٨ . والمكان هو ميدان معركة، جندي فى حفرة ينظر من خلال سلك شائك إلى شخص يتقدم نحوه فيصرخ "لا تأتى يا إيڤانز" ولكن بعد فوات الأوان. وسوف يستمر موت إيڤانز يطارد الجندى الذى هو سبتيموس إلى أن يصبح عاجزًا عن تحمل ثقل الذكري فينهى حياته. ويظهر عنوان آخر "لندن ١٣يونيو ١٩٢٣ويختلف الميزانسين تمامًا. نحن فى حجرة نوم كلاريسا دالواي التي تدخلها الشمس والهواء ، وبالرغم من أنها تخطط لشراء زهور من أجل حفل العشاء فهي ترتدى رداء بحر جميل من قطعتين وإيشارب يتطاير وقبعة صفراء من الريش، وبينما تهبط كلاريسا درجات السلم تردد سطر البداية فى الرواية "سوف أشترى الزهور بنفس "يالوسي" ثم تتحدث بحماسة شديدة عن الطقس الرائع الذى ينبئ بالخير من أجل حفلتها، وتفكر «ياله من مرح .. يالها من غطسة» فالمرح يليق بمسز دالواى ولكن «غطسة؟» في ماذا؟

وتفهم أتكنز الفرق. "ياله من مرح" هو ما تفكر فيه كلاريسا ويقال بصوت الراوى. ولكن عند تلك اللحظة "الصباح ـ منعش وكأنه من أجل الأطفال على الشاطيء" يعيد في التو واللحظة كلاريسا إلى شبابها حينما تفتح في صباح مماثل الأبواب الفرنسية مرة واحدة وتندفع خارجة إلى أى ما يحضره اليوم، ولإمساك هذا التشابك الطبيعى للحاضر والماضى، ولتدعيم وقوع زمنين في الفيلم؛ يقطع جورى من كلاريسا وهى تفكر "ياله من مرح" فى عام ١٩٢٣ إلى تعجبها فى زمن أسبق "يالها من غطسة" وهى تعانق اليوم الجديد. ثم مزج من الماضي إلى الحاضر أثناء ذهاب كلاريسا إلى محل الزهور، وينتهي الآن مشهد العناوين بالحبكات الثلاث ـ كلاريسا الأكبر سنًا وكلاريسا الشابة وسبتيموس ـ وتبدأ فى التحرك.

ويتم أيضًا تأسيس تقنية القطع، وأحيانًا المزج من الحاضر إلى الماضي ويستمر هذا طوال الفيلم. ومن الطبيعي التفكير فى المشاهد المتعلقة بشباب كلاريسا كفلاشات باك، وقد يكون من الأدق أن نفكر فيهم على أساس تكامل الماضي والحاضر أحيانًا بحادثة أو تعليق. والشخص الأول الذى تقابله كلاريسا فى الفيلم كما في الرواية هو المتذلل هخ هويتبريد الذى يعيش من نفاق هؤلاء الذين فى السلطة، وحالما يتقابلان حتى نسمع صوتًا يقول "لا أستطيع احتماله". ولا يخص الصوت أى شخصية ولكن للشاب بيتر وولش وهو يحث كلاريسا التي تماثله فى السن على العطف على هخ الذي كان متجهما حتى فى شبابه، وعندما يقترح بائع الزهور بازلاء حلوة للمائدة ينقل كلاريسا إلى الماضي عندما تقطع صديقتها الأثيرة سالى رؤوس الأزهار وتسقطهم فى آنية، وبعد إتمام صفقتها تفكر كلاريسا في كونها مسز دالواي الداعية للحفلات ولم تعد "كلاريسا". وفى تلك اللحظة يقطع جوريس على الشابة كلاريسا حيث يخبرها بيتر بأنها سوف تكبر وتصبح مضيفة ممتازة.

ويقود اختيار كلاريسا أحد الأثواب للحفلة إلى حلم، حيث ترى نفسها وهي أصغر في ثوب أبيض (كما يبدو مظهر كلاريسا الشابة بوجه عام) ومعها سالي بينما هي على وشك أن تمارس "أروع لحظة فى حياتها كلها" كما تصفها وولف. وتقبل سالي وكلاريسا بعضهما على الشفاه بطهارة شبقية بشكل غريب - ليست عذرية ولا جنسية ولكن مزيجًا منهما بحيث تترك كلاريسا فى دوار ولكن منتشية. واللحظة قصيرة في الرواية وفى الفيلم. ويشاهد بيتر القبلة ولكنه لم يعبر عن رفضه لها. وإذا كان هناك أية حادثة فى الرواية وفى الفيلم توضح السبب في تفضيل كلاريسا لماضي تستطيع القبلة فيه أن تكون بريئة رغم تيارات الرغبة المتولدة إلى حاضر يعتبرها صدمة فهى هذه الحادثة. إذا كانت القبلة «أروع اللحظات» ذلك لأن الأداء نفسه كان رائعًا - متطهرًا من أى شيء يختزله إلى مجرد عاطفة.

وطوال الفيلم قامت أتكنز وجوريس بخيال بارع بالربط بين الحاضر والماضى، وينجح قرار ريتشارد دالواى فى شراء زهور حمراء لكلاريسا عن طريق القطع على الشاب بيتر وهو يحضر لها زهورًا بيضاء. وعندما يعلم ريتشارد الذي يعرف أن بيتر كان غريمه فى حب كلاريسا بأنه عاد من الهند فإنه يفكر قائلاً: لو أن بيتر وولش في المدينة فسوف تعلم كلاريس» بينما يتحول المشهد إلى الماضي حينما يدرك ريتشارد للمرة الأولى افتتان بيتر بكلاريسا.

قامت أتكنز بمعالجة معقولة لحبكة سبتيموس : قامت بتجزيئها وتقديمها تدريجيًا وأحيانًا تداخلها بحادثة أخرى - على سبيل المثال يتجاور الغداء عند ليدي برتون مع زيارة سبتيموس ورزيا إلى الطبيب النفسانى دكتور برادشو، وتوضح وولف بأن كلاريسا لم ترى سبتيموس أبدًا رغم وجودهما بالقرب من محل بائع الزهور عندما بدأت سيارة فى التحرك محدثة صوت انفجار أثار الرعب في قلب سبتيموس، وشعرت أتكنز وجوريس بأنه يجب أن تراه كلاريسا حتى بالرغم من أنها ليست لديها فكرة عنه. وفي الفيلم في لحظة الانفجار

تحملق كلاريسا في النافذة وترى وجه سبتيموس ملتصقًا بها، وتبدو كمن تعرفه ولكن من الواضح أنها لا تعرف اسمه، وكانت أتكنز تعرف أن وولف كانت تعتقد أن سبتيموس وكلاريسا كانا ازدواجيين، إنه يغطس في حين أنها تظل مقترنة بالروتين.

سبتيموس هو كل من الشكل المتمادي لكلاريسا والصورة المطابقة لوولف. وعندما تصل عائلة برادشو إلى الحفل ويتحدث عن المريض الذي انتحر تدور أفكار كلاريسا فى صوت الراوى عن تأثير الأخبار على حفلها الذى يسير بالفعل سيرا حسنًا، فالموت بالنسبة لكلاريسا معادل لضيف لم يدعوه أحد، كما يقدمه جوريس فى لقطات قريبة لفم دكتور رادشو وفم زوجته وهما يدليان بالأخبار التى تجعل كلاريسا على وشك الإغماء، وتنسحب كلاريسا إلى حجرة أخرى حيث تطل من النافذة على سورها المدبب. وكما في الرواية فنحن نسمع ما بداخلها وهي تفكر فى صوت شخص مالم تقابله أبدًا ولكن تشعر نحوه بقرابة غامضة، تفكر فيما فعله وتقارن ما تتخيله من حياته مع حياتها. وفى النهاية تستخلص كلاريسا أنه سوف يظل دائمًا شابًا، وأن حياته التي لا تعرف عنها شيئًا سوف تصبح مثل شبابها، ذكرى.

وتدرك بطريقة ما أن الشاب قد انتصر - إنه حصل على غطسته وأصبح في سلام - ويسمح لها هذا بالعودة إلى حفلها مستأنفة دورها كمضيفة، وتحرك الفيلم إلى نهايته. وعرفت أتكنز وجوريس بأن الفيلم لا يستطيع أن ينتهي مثل الرواية التي فيها ينتظر بيتر أن تعود كلاريسا وفى النهاية يراها ويقول: «إنها كلاريسا.. التي كانت هناك». وهذا أدب ولكن ليس سينما.

وبدلاً من ذلك هناك مزج من بيتر وكلاريسا وهما يرقصان مع بعضهما مثل شابين، إلى لقطة تجمع كلاريسا وسالي وبيتر في مرج فى بورتون وهم ينظرون وكأن المستقبل يحمل وعدًا حرًا وسوف يكون كل يوم إما مرح أو غطسة.

اقتباس المسرحيات:

رغم كتابتها من أجل التمثيل، تقدم المسرحيات أيضًا تحديًا لصناع الأفلام الذين يريدون اقتباسها للشاشة، وكتاب المسرح مجددين على عكس كتاب الروايات. في المسرح يتقدم الحدث من خلال الحوار ويزخرف بما يتيسر من تجهيزات (ديكورات، ملابس، مكياج وإضاءة) وقع الاختيار عليها للإنتاج ويجري التمثيل في مكان مثل المسرح أو المدرج.

ولكى تترجم المسرحية بنجاح إلى فيلم لابد أن تبدو سينمائية، وهذا مهم بشكل خاص بالنسبة للمسرحيات ذات الديكور الواحد التي أكثرها من روائع المسرح: الثعالب الصغيرة ، عربة اسمها الرغبة، عد يا شيبا الصغير، رحلة النهار الطويلة إلى الليل، وغيرها. والمسرحيات الموسيقية مثل "الملك وأنا" و «الغجري» قليلة المشاكل بسبب ديكوراتها المتعددة. ويمكن لصناع الأفلام استخدام تقنيات متنوعة لإعداد المسرحية ذات الحدث المحدود بمكان أو مكانين.

ويمكن أن يستفيد صناع الأفلام من وسيطهم بالمعالجة الدرامية أو البصرية للمادة التي لا يمكن سردها إلا على خشبة المسرح، فمسرحية وليم إنج "نزهة" ١٩٥٣، تحدث فى فناء بين منزلين فى مدينة صغيرة فى كانساس، ولذلك فإن نزهة عطلة العمل الأسبوعية التى ألهمت بالعنوان عامل حيوى فى الحبكة لا نراها. حيث إن المسرحية تعالج دراميًا وصول أحد الغرباء فى صباح أجازة يوم العمل الذى يغير كل حياة الشخصيات، لأن كاتب سيناريو النسخة السينمائية ١٩٥٥ دانييل تارا داش قام بنقل معظم المشاهد الدرامية فى المسرحية إلى حيث النزهة، حيث تكشف الشخصيات عن طبيعتهم الحقيقية وأفكارهم الداخلية الدفينة، واستخدم المخرج جوش لوجان النزهة ليقدم للجمهور صورة حية لأحد طقوس نهاية الصيف في ريف أمريكا.

أضاف جور فيدال الذي اقتبس مسرحية تينيسى وليامز "فجأة فى الصيف الماضى" للشاشة مشاهدًا أكثر، حيث إن المسرحية عبارة عن ديكور واحد

لحديقة. في المسرحية تذهب كاثرين هولي إلى مستشفى ولاية ليونز ڤيو للأمراض العقلية، وذلك لاعتقادهم بأنها مجنونة. وبتقديم كاثرين (إليزابيث تايلور) فى المستشفى كان في مقدور ڤيدال والمخرج جوزيف ل. مانكڤيتش تصوير الحالات الرهيبة الموجودة هناك. وحيث إن الحبكة تدور حول إذا ما كانت كاثرين ستجرى لها جراحة فى المخ فيبدأ الفيلم بإجراء عملية في المخ فى غرفة عمليات، والأكثر أهمية حيث تؤدي كاثرين مونولوج ذروتها الذى تحكي فيه عن موت ابن عمها سباستيان الفظيع، وتفاصيل الحادثة وما أدى إلى ذلك فإننا نراه على الشاشة.

ويستطيع صناع الأفلام تحويل الرموز إلى صور بحيث يمتنعوا عن التجريد، "فالعربة" في مسرحية «عربة اسمها الرغبة» رمزية وواقعية. إنها حالة الانتقال التي تأخذ بلانش ديبوا إلى بيت أختها، حيث تأمل أن تهرب من ماضى قذر ومؤلم، ويسمح لنا الفيلم برؤية العربة التي ترتبط منذ البداية ببلانش حيث إنها فاعلة فى إحضارها إلى بيئة سوف تدمرها فى النهاية. وفى مسرحية أخرى لتنيس وليامز تحولت إلى فيلم ناجح "ليلة الإجوانا" ١٩٦٢، فإن الإجوانا المقيدة بحبل وتظل تحت الشرفة لم يستطع أن يراها أحد على خشبة المسرح، ومع ذلك فهي رمز للمنشق (ربما الفنان) الذى يحاول المجتمع أن يكبح حركاته، لأن هؤلاء الذين خرجوا عن الناموس الطبيعي يهددون أولئك الذين أقسموا على اعتناقه. وحيث إنه ليس من الضرورى رؤية الإجوان، أدرك جون هستون الذى أخرج الفيلم عام ١٩٦٤بوضوح بتوقع الجمهور لرؤية الإجوانا التى تخلو تمامًا من فكرة الجمال التقليدية، ولكنها رفعت من قيمة النقطة التى قدمها وليامز.

ويمكن تحويل المسرحيات بتحريك بعض الأحداث إلى أماكن أخرى لتحقيق التنوع. لم يكن عند ليليان هيلمان أي اختيار سوى قتل شريرها في مسرحية مراقبة على الراين١٩٤١ فى غرفة معيشة حيث كان الحدث يدور هناك، وتنقل النسخة السينمائية ١٩٤٣ الجريمة إلى جراج. وفي مسرحية «عربة اسمها الرغبة» تخبر بلانش ميتش عن انتحار زوجها بعد عودتهما من كازينو بحيرة القمر. ويسمح الفيلم لبلانش أن تخبر ميتش في الكازينو نفسه.

يمكن لصوت الراوي أن يؤدي في السينما مناجيات شكسبير وجانبياته، وهو مناسب لمعالجة أفكار الشخصية التى تتم بصوت عال.

يجب أن يسمع الجمهور ما تفكر فيه الشخصية، في النسخة السينمائية لمسرحية «هاملت» ١٩٤٨، استخدم لورنس أوليفييه بشكل دائم صوت الراوي ليجعل هذا التقليد المسرحي أكثر طبيعية. وأحيانًا عند اقتباس مسرحية، يقوم كاتب السيناريو بخلق شخصية من مجرد ذكر اسم في المسرحية، أو يخلق شخصية جديدة ليزاوج بها شخصية تظهر في المسرحية. في النسخة السينمائية لمسرحية "شاي وحنان" فإن إللى ـ التى هى معروفة فى المسرحية فقط كعاهرة فشل معها توم لى بشكل فظيع لدرجة أنه حاول الانتحار ـ تظهر كشخصية وتم تصوير المقابلة بينها وبين توم بشكل جيد، وفى نهاية مسرحية "الثعالب الصغيرة" ١٩٣٩ تعلم ألكسندر بأن أمها ريجينا كانت مسئولة عن موت أبيها. وعند عرض النسخة السينمائية ١٩٤١ تطلب الميثاق السينمائى (الرقابة) نوعًا من العقاب. فالنهاية الأصلية التى تقوم فيها ألكسندرا بتذكير ريجينا عما فعلته قد يشير إلى عدم عقاب ريجينا. ولذلك فإنه فى الفيلم تغادر ألكسندرا البيت مع الشاب دافيد هويت الذي لم يوجد فى المسرحية ولكن خلق من أجل الفيلم بحيث تتزاوج معه ألكسندرا ـ وتترك ريجينا وحيدة مع ذنبها.

وليست كل مسرحية كبرى جرى اقتباسها بنجاح مثل "عربة اسمها الرغبة" و "نزهة" و"الثعالب الصغيرة".

في مسرحية مارشا نورمان الحاصلة على جائزة بوليتزر ذات الفصل الواحد «أم الليل» ١٩٨٣، حيث تخبر ابنة أمها بأنها سوف تنتحر هذه الليلة. وتراعي المسرحية الوحدات الثلاث للتراجيديا اليونانية: وحدة الحدث (حبكة رئيسية واحدة) ووحدة المكان (ديكور واحد) ووحدة الزمن (زمن المسرحية هو زمن أدائها على المسرح) وحبكة «أم الليل» تم بناؤها بطريقة تجعل الفيلم يراعي أيضًا الوحدات. في نسخة ١٩٨٦ السينمائية تحول الحدث بقدر قليل ولكن ليس كافيًا

ليجعل الصور المتحركة مجرد صور ثابتة. ونسخة بول نيومان السينمائية ١٩٨٧ لمسرحية تينيسى وليامز "لعبة الحيوانات الزجاجية" كان لديها نفس المشاكل، وذلك لاحترامه الكبير للنص، فنادرًا ما أجرى نيومان تغييرًا في الحدث على الإطلاق وكانت النتيجة تشبه مشاهدة مسرحية مصورة.

وفي أكثر الأمثلة شهرة لاقتباس مسرحية في فيلم هو فيلم مايكل كيرتز "كازابلانكا"، وللسخرية فإن المسرحية التى أخذ منها الفيلم «كل واحد يأتي إلى حيث يوجد ريك» - كتبها موراي بينت وجوان اليسون - لم تصل إلى برودواي أبدًا، ونادرًا ما جرى تمثيلها على المسرح. وحتى إذا استطاعت المسرحية أن تعمل فى نيويورك لا يكتب عنها وسرعان ما يجرى نسيانها. ومن ناحية أخرى فإن فيلم "كازا بلانكا" هو واحد من أكثر الأفلام شعبية وتغيرًا، رغم أن حبكته لا تختلف عن حبكة مسرحية "كل واحد يأتى إلى حيث يوجد ريك". ففي المسرحية فإن ريك بلين المالك القديم لمقهى في كازبلانكا، وفى إحدى الأمسيات تظهر إحدى نساء ماضيه وهي لواز ميريديث مع مناضل تشيكي ڤيكتور لازلو. وبالرغم من أن ريك ولواز يستأنفان علاقتهما، يبدأ ريك فى تطوير ضميره السياسي، ويدرك أن على لازلو أن يواصل نضاله ضد الفاشية، وأن على لواز أن تذهب معه، ويساعدهما ريك على الطيران إلى لشبونة بينما يظل هو فى كازابلانكا ليقابل مصيرًا غامضًا على يد النازي.

وما إن تعرف أن فيلم "كازابلانكا" مأخوذ عن مسرحية فإنك تستطيع بسهولة أن تتصور كيف كانت تبدو على المسرح. كانت مسرحية "كل واحد يأتي إلى حيث يوجد ريك" تدور كلها فى مقهى الأمريكيين لريك، ومعظم الفيلم يدور أيضًا هناك في المقهى نفسه وفى شقة ريك أعلى المقهى، وانفتح الفيلم قليلاً (على سبيل المثال مقهى في الشارع وسوق مهبط طائرات ورصيف قطار وقسم بوليس وفلاش باك فى باريس) ولكن يظل الفيلم صادقًا لمصدره. قدمت مسرحية «كل واحد يأتي إلى حيث يوجد ريك» لكاتب السيناريو الشخصيات الأساسية ونقاط

الحبكة: عازف البيانو الأمريكي من أصل أفريقي، سام صديق ريك الأثير، والجنرال النازي ستراسر وفيكتور لازلو ولواز (أعيد تسميتها بإلسا في الفيلم لأن السويدية إنجريد برجمان كانت تقوم بالدور)، ورجل البوليس البارع رينالدو (كان يدعى رينو فى الفيلم)، وأوجارت الذي يعمل فى التأشيرات المسروقة وخطاباته للعبور التى وفرت الحل لعقدة الفيلم، والزوجان البلغاريان جان وآنينا اللذين ساعدهما ريك فى مغادرة كازابلانكا. ومنع ميثاق الإنتاج السينمائي (جهاز رقابة) نوم إلسا مع ريك كما فعلت لواز فى المسرحية. وأملى جو الحرب العالمية الثانية نهاية الفيلم، يركب لازلو وإلسا الطائرة بينما يذهب ريك مع كابتن زينو لينضم إلى الفرنسيين الأحرار الذى كان مثل ريك فى الماضى يعمل فى السياسة ولكنه الآن يريد أن يقوم بدوره فى مقاومة الفاشية.

وإذا كانت الحبكة تبدو بعيدة بالنسبة للأجيال إلا أنهم مازالوا واقعين تحت سحر فيلم "كازابلانكا"، وذلك لأن هناك أساس أسطوري راسخ يقع تحت الحبكة البسيطة، ورغم عدم وجود أسطورة خاصة لوصف النص البديل هناك إحساس عالمى : أسطورة الانبعاث، يصر فيلم "كازابلانكا" بأن بقدر ما هناك أناس غير ملتزمين مثل ريك وبمقدورهم التحول، فهناك أمل فى الدنيا. وما أن يتحول الغير ملتزمين فإنهم يسهلون لأمثال فيكتور لازلو لينفعلوا مالا نستطيع أن نفعله: صنع عالم أفضل.

نحن نتماثل مع ريك لأننا أيضًا قد نكون مهتمين بأنفسنا أكثر من اهتمامنا بالعالم، ونتماثل أيضًا مع لازلو لأننا نطمح إلى مثاليته. ونحن نتعاطف حتى مع رواد مقهى ريك وهم جزء حقيقى مع البشر نقابلهم ويقدمون نوعًا من الشجاعة نحسدهم عليها، وحينما ينشد الألمان نشيدهم فإن رواد المقهى يرددون "المارسلييز" بحمية ويطردونهم خارج المقهى، وعندما يخبر ريك إلسا أن "مشكلات الثلاثة الصغار لا ترقى سوى إلى تل من الفاصوليا فى هذا العالم المجنون "فهو يقر بأن هناك أوقات يحتاج فيها الفرد إلى دعم الخير العام. ومع

ذلك فليس الذى يتكلم أى رجل مع امرأة إنه همفرى بوجارت مع إنجريد برجمان، معبود إلى معبودة. كل واحد منهما تجسيد للشخصية: بوجارت الداعى لخير الإنسانية والذى فى حاجة إلى البعث، وبرجمان المرأة القادرة على إعادة بعثه.

وجود ممثلين آخرين ما كان يحدث نفس التأثير. جورج رافت جرى ترشيحه لدور ريك، وآن شريدان وميشيل مورجان وهيدى لامار لدور إلسا، ولكن بوجارت وبرجمان لديهما القبول القوى على الشاشة وذلك عندما يلعبان دور ريك ودور إلسا، فينتج تجانسًا فى الشكل والشخصية بحيث عندما نفكر فى فيلم "كازابلانكا" فنحن نفكر فى همفرى بوجارت وإنجريد برجمان وليس مجرد التفكير فى ريك بلين وإلسا لوند.

ومع ذلك فنحن نفكر أيضًا فى فيلم «كازابلانكا» كفيلم أمريكي من نوع خاص وبديل لدعم أمريكا للشعوب المقهورة في العالم خاصة في أوائل سنوات الحرب العالمية الثانية وقت عرض الفيلم. فإن مقهى ريك هى أوروبا بشكل مصغر. وكانت كازابلانكا مستعمرة فرنسية فى ديسمبر ١٩٤١وقت وقوع الحدث الأساسي كما هو واضح من كلام ريك "إذا هو ديسمبر ١٩٤١فى كازابلانكا ماذا يكون الوقت فى نيويورك؟"، وكلامه التالى "أراهن أنهم نائمون فى نيويورك، أراهن أنهم نائمون فى أمريكا كلها". ـ سوف يتردد فى أذهان جمهور ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣ الذي أدرك أنه فى ٧ ديسمبر قام اليابانيون بتدمير بيرل هاربر فاستيقظت أمريكا من نوم العزلة واضطرت إلى الاشتراك فى الحرب العالمية التي كانت قد بدأت منذ سنتين فى أوروبا، ولم يعد حينئذ اختيار لأمريكا سوى أن تدخل الحرب.

احتاج دخول أمريكا الحرب إلى تغييرات عديدة في السيناريو شملت جنسيات الشخصيات، ورغم أن إنجريد برجمان سويدية أصبحت جنسيتها نرويجية. كانت السويد دولة محاية خلال الحرب ولم يكن ذلك يخدم اهتمام الفيلم بأن تكون زوجة أحد المناضلين من أجل الحرية من دولة محايدة. وبدلاً من ذلك تصبح إلسا

نرويجية لأن النرويج سقطت في أيدي النازي ١٩٤٠، ولذلك جعلوا بلدها إحدى ضحايا النازية. وبرجر أيضًا نرويجى وأحد أعضاء المقاومة السرية التى يشير إليها عندما يعرض على لازلو خاتم صليب اللورين، وصليب اللورين عبارة عن صليب من الصلب تعترضه قطعة أصغر أعلى القطعة الأكبر، وكان أيضًا رمزًا للمقاومة الفرنسية.

من المفهوم أن فيكتور لازلو هو مناضل من أجل الحرية اجتاح النازيون بلده تشيكو سلوفاكيا السابقة فى عام ١٩٣٨ . ويقوم الميجور ستراسر النازي بزيارة كازابلانكا فهو في الواقع حسبما يذكره الكابتن رينو برقة فى "فرنسا التى لم تحتل". ويفهم معظم جمهور ١٩٤٢ ـ ١٩٤٣ الإشارات التاريخية. وعندما سقطت فرنسا فى أيدي النازي ١٩٤٠ وافق رئيس فرنسا الماريشال بيتان ـ الذي كان متلهفًا إلى منع الاستيلاء الكامل الذى يحط من شأن الشعب الفرنسي ـ على اتفاقية بأن يحتل الألمان شمال فرنسا ويعنى هذا أن أكثر من نصف الدولة بما فيها باريس كان تحت الاحتلال النازى. ومع أن كازابلانكا كانت مستعمرة إلا أنها كانت "فرنسا الغير محتلة" ـ ولكن فى نهاية ١٩٤٢لم يكد يعنى الفرق شيئًا.

ورغم أن كابتن رينو هو رئيس الشرطة فى جزء من الناحية النظرية من "فرنسا غير المحتلة" لم يكن راغبًا فى نبذ ميجور ستراسر وذلك بسبب انتصارات النازى التى تحققت منذ ١٩٣٨، ولذلك فنحن لا نعلم لمن يقع ولاء رينو حتى نهاية الفيلم، وهناك شك قليل بالنسبة للشخصيات الأخرى، وعلى سبيل المثال عائلة ليوتشاج وهما زوجان متقدمان فى السن وسرهما أن يكون فى مقدورهما مغادرة كازابلانكا والذهاب إلى امريكا، وهما ألمانيان، وكذلك يبدو النادل كارل (الذى قام بدوره المحبوب س. ز. ساكول والذى كان مجريًا)، وضابط البوليس تونيلي إيطالى وربما أيضا سنيور فيرارى صاحب محل "الببغاء الأزرق" الخبير بالسوق السوداء والتأشيرات المسروقة، وأوجارت الذى يتعيش من بيع تلك التأشيرات وهو على ما يبدو أسبانيًا وإذا كان كذلك فهي تلميحة ذكية لأسبانيا، فرانكو التي

لم تكن عضوًا فى المحور ولكن من المؤكد لها ميول فاشية، وجان وأنينا براندل البلغاريان اللذان يتلهفان للسفر إلى أمريكا (وسوف يشكران ريك على أفضاله) لم تكن لديهما رغبة في العودة إلى بلدهما الذي انضم للمحور فى عام ١٩٤١، وساشا عامل البار روسى وانضمت بلده إلى الحلفاء بعد هجوم النازى على الاتحاد السوفيتي السابق فى يونيو ١٩٤١، وإيڤون حبيبة ريك السابقة تآخت مع النازى إلى أن سمعت نشيد «المارسيليز» فتدرك بأنها مع المقاومة الفرنسية، وتوحى أسماء الشخصيات بمفردها بجزء متقاطع من أوروبا: النرويج ، تشيكوسلوفاكيا، إيطاليا ، فرنسا ، أسبانيا ، بلغاريا، روسيا ، وبالطبع ألمانيا.

ويمثل ريك بلين أمريكا. وعندما يجعل براند يكسب في لعبة الروليت فإنه يسهل لعائلة براندل فى مغادرة كازابلانكا ويفعل نفس الشيء بالنسبة لڤيكتور وإلسا بالسماح لهما بحمل خطابات الانتقال، ولكن ليست هذه اللمحة من الدعم كافية. ويفترض رينو بأن ريك هو الآن الرجل المطلوب القبض عليه قد يلتحق بالفرنسيين الأحرار فى برازاڤيل. وحيث يستيقظ ضمير رينو السياسى أيضًا يصبح وطنيًا بدلاً من محايدًا، وسوف ينضم إلى ريك وبذلك يتحقق انضمام عضوين جديدين للمقاومة الفرنسية التى من الناحية التاريخية لم تكن كبيرة بقدر ما جعلت هوليوود العالم يعتقد، ولكن غالبًا ما تختلف الأسطورة والتاريخ وأحيانا ما يتوارى التاريخ خلف البديل. وبديل فيلم "كازابلانكا" عديد المستويات: صورة مصغرة لأوروبا فى السنوات الأولى من الحرب العالمية الثانية ، دعوة للدعم وفى نفس الوقت نقد للحيادية والانعزالية وتأكيد على المسئولية الأمريكية تجاه "الجموع الغفيرة المتعطشة للحرية".

ولذلك فنحن نرى أن الأمانة الشديدة للرواية أو المسرحية ليست كافية من أجل صنع فيلم جيد. فقد يرضى المتشددون عن الأمانة للنص ولكن يتوقع رواد السينما الأكثر.

اقتباس القصص القصيرة:

هناك سمعة سيئة عن صعوبة اقتباس القصص القصيرة وذلك لإيجازها. وعندما قررت شركة فوكس للقرن العشرين بأن قصص أو. هنري القصيرة تعتبر مثالية للسينما أدرك الاستوديو أن السبب إنما يعود إلى شعبية المؤلف الكبير، وأنه من الأفضل القيام بمعالجة مجمعة من القصص وليس اختيار قصة واحدة وتوسيعها لتكون فيلما طويلاً لا يكاد يمت بصلة إلى القصة الأصلية، فأفضل النسخ السينمائية للقصص القصيرة مثل فيلم روبرت سيودماك "القتلة"١٩٤٦ وفيلم هيتشكوك «الطيور»، إنما يرجع ذلك إلى استخدام المصادر فقط كنقط انطلاق.

وتصدى صناع أفلام آخرون متحديين بإبداع فيلم مأخوذ عن قصة قصيرة واحدة حتى لو كانت فقط صفحات قليلة، ويحول هذا الإيجاز إمكانية صنع فيلم روائى طويل يظل أمينًا للقصة الأصلية. وأفضل نسخة سينمائية للقصص القصيرة مثل فيلم روبرت يودماك "القتلة" ١٩٤٦وفيلم هيتشكوك "الطيور" يرجع إلى استخدام مصادرها فقط كنقطة انطلاق.

رواية دافني دي مورييه "الطيور" ١٩٥٢وفيلم ألفريد هيتشكوك "الطيور":

كتاب دافنى دى مورييه "قبلنى مرة أخرى أيها الغريب "هو مجموعة من ثماني قصص قصيرة تتضمن واحدة بعنوان "الطيور" ، والمكان في كورنوول فى أقصى الشمال الغربى بانجلترا حيث قضت دى مورييه معظم حياتها، كان الإلهام بقصة "الطيور" عن طريق تجربتين فعليتين حيث هاجمت فيها طيور النورس المؤلفة وكلبها فيما بعد أحد الفلاحين وهو يقوم بحرث أرضه.

وتروي القصة من وجهة نظر نات هووكن وهو فلاح يعيش فى جزيرة مع زوجته وطفلين. وفي أحد الأيام فى أوائل شهر ديسمبر يلاحظ نات أن طيورًا تحلق فوق رأسه ولكن لا يبدي أى اهتمام. وفي الليل يتجمعوا على نافذته

وينقرونها ـ وبعد ذلك عندما يفتح النافذة ينقرونه. وعندما تدخل الطيور حجرة الطفلين من خلال نافذة مفتوحة وترتطم ببعضها وتفرش جثتها الأرض.

يستمر الهجوم السلمي ولكن يبدو السبب الرسمي هو التغير المفاجيء للمناخ دفع بأسراب من الطيور إلى بريطانيا، ولأن مورييه كتبت القصة في بداية الحرب الباردة فإن أناس المدن أرجعوا سخطهم على وباء الطيور إلى روسيا. وبعد ذلك يتم الإعلان عن حالة الطوارئ فى بريطانيا بعد أن تبدأ الطيور في مهاجمة طائرات.RAF ويصبح نات معزولاً فى بيته مع زوجته وأسرته دون خدمة التليفون أو الراديو، فيشعل سيجارته الأخيرة وينتظر. وتسأل زوجته "الا تفعل أمريكا شيئًا؟". ولا تلقى إجابة للسؤال ويبدي نات تعجبه "كم من ملايين السنين اختزنت في تلك العقول الصغيرة وأعطتهم غريزة تدمير البشرية بكل إحكام ودقة الماكينات".

اشترى هيتشكوك حقوق قصة "الطيور" عقب نشر كتاب "قبلنى مرة أخرى أيها الغريب" بوقت قصير، ولكنه كان مهتمًا بناحيتين فقط من القصة: المكان البحرى الذى يوحى بالعزلة والهجوم السلمى للطيور. كان من السهل تغيير المكان فأصبح خليج بوديجا فى شمال كاليفورنيا. وكانت الهجومات أمرًا آخر. فى الفيلم لم يتم شرحها من الوجهة العلمية أو السياسية ولم يلجأ هيتشكوك إلى زيف العلم أو هيستريا الحرب الباردة.

ولانتعاشه بعد إخراج فيلم "عقدة نفسية" فكر هيتشكوك فى حبكة شبيهة بحبكة فيلم "عقدة نفسية" بابن لم يتزوج وهو ميتش وأمه الأرملة ليديا وأنثى مقتحمة هي ميلاني. وليس بمحض الصدفة أن اسْمَي ميلانى وليديا يبدآن بنفس الحروف مثل أسماء الأخوات في فيلم "عقدة نفسية" ماريون وليلى. في كلا الفيلمين تصبح رحلة سيارة موعدًا مع القدر، وتحل علاقة ابن بأمه بعلاقة شبحية، وتصل امرأة لتهدد هذه العلاقة، ومن الناحية البصرية فإن ميلاني (تيبي هيدرن) وليديا (جيسيكا تاندس) متشابهتان من أخمص أقدامهما إلى أعلى

شعرهما. ويمكن للمرء بسهولة أن ينظر إلى ميلانى على أنها النسخة الأصغر من ليديا، وكلتاهما قد ولدت لتكون سيدة كبيرة. وهما عاجزتان عن الحب. وتتابع ميلاني ميتش (رود تايلور) بزوجين من طيور الحب، حيث تقوم بشكل رمزى ما تعجز عن تقديمه بشكل طبيعي. وفى بداية الفيلم يبحث ميتش عن زوجين من طيور الحب كهدية عيد ميلاد لأخته الصغيرة كاثى، فالهدية مناسبة حيث إن كاثي فى حاجة إلى كل ما تحصل عليه من حب لأنها لا تحصل عليه من أمها، وترى أخاها فقط فى عطلات نهاية الأسبوع. كانت كاثى طفلة جاءت متأخرة، كانت ليديا مغرورة للغاية لكونها تركت وحيدة (ربما لأنها أحست على وجه الصواب أن زوجها قد يموت قبلها) لدرجة أنها تجاهلت أساسيات الحياة العائلية وأنجبت كاتي بعد عشرين عامًا بعد ميتش، كانت كاثى فى السادسة عندما مات أبوها وأصبحت الآن فى الحادية عشرة وميتش فى بداية الثلاثينيات، فلا عجب أن تعتبر كاثى ميتش كأب بديل ولا عجب أيضًا أن تنجذب كاثى لميلاني التي تشبه أمها أكثر من ليديا. وليديا فى الواقع بمثابة جدة لكاثى. وعلى وجه مشابه تنجذب ميلاني لكاثي التى ترى فيها طفولتها - حيث تركت أمها العائلة وميلاني فى الحادية عشرة، ومع ذلك لم تدرك ميلانى بأنها بتتبعها لميتش إلى خليج بوديجا سوف ترث أمًا. وليديا التى خربت كل علاقات ميتش النسائية من أجل الاحتفاظ به لنفسها لم يكن لديها مخاوف من ميلاني، فالطيور سوف تثبت أن ميلاني لم تعد تهديدًا لأمومة ليديا.

وإذا اعتبرنا فيلم الطيور كناية فليس هناك سبب لشرح الهجومات سوى أنه تنفيس خارجي عن شيء ما داخل الشخصيات، وباستثناء كاثي فهم أناس محرومين من الحب ومستغرقين فى أنفسهم ولو كانوا طيورًا لنهشوا بعضهم، ولو كانت كاثي طائرًا لكانت طائر حب.

من الواضح من نهاية الفيلم الساخرة أن ميتش، ليديا وكاثي - حصلوا - ولم يحصلوا - على ما يريدون، وحيث إن ميتش، كاثي، ليديا والجرحى وميلاني

المظلومة يستعدون للسفر إلى سان فرانسيسكو مسلمين بانتصار الطيور؛ تضم ميلاني ميتش إلى صدرها، فإنها المرة الأولى تبدو ليديا لطيفة وسعيدة وهى تعلم أن ميلاني تحتاج إلى عملية تجميل وإن لم يكن علاج نفسي فإنها لن تتزوج ميتش، وتحصل كاثى على أم بديلة فى شخص ميلانى، ولكن النظرة التى على وجه ميلانى، فمن الصعب أن نتخيل أنها تستطيع أن تتصرف بشكل طبيعي مرة أخرى. وتوقعت ليديا من ميتش أن يعيش على أنه "رجل الأسرة" مثل أبيه، وذلك بأن يقودهم بالسيارة إلى خارج خليج بوديجا، ومن ناحية أخرى فإن ميتش وكاثي قد خسرا. خسر ميتش رفيقًا مؤثرًا، وكاثي شخص الأم، ومع ذلك انتصرت ليديا - شكرًا للطيور.

قصة فيليب ديك «تقرير الأقلية» ١٩٥٤، وفيلم ستيفن سبيلبيرج «تقرير الأقلية» ٢٠٠٢ .

تمامًا مثلما استخدم هيتشكوك هدف قصة "الطيور" لاختباره لخفايا الشر فعل سبيليبرج نفس الشيء كثيرًا عندما قرر أن ينقل قصة فيليب ك. ديك "تقرير الأقلية" إلى الشاشة. تدور قصة ديك تدور فى نيويورك المستقبل حيث منظمة تسمى "قبل وقوع الجريمة" نجحت فى تقليل كمية أعمال العنف من خلال جمع معلومات ثلاث جهات مختلفة، أو من يمكنهم التنبؤ بالجريمة قبل وقوعها، وينتج عن ذلك القبض على «مرتكبي الجرائم» واعتقالهم في معسكرات الاحتجاز. ويجرى أولاً تحليل تكهنات المتنبئين بالجريمة قبل وقوعها، ثم تدون على مجموعة من البطاقات مع صورتي المجرم الفاعل وضحيته.

ورئيس منظمة التنبؤ بالجريمة قبل وقوعها توم أندرسون فخور بمنظمته ويعتبرها أثبتت نجاحها (رغم إن القبض على رجال ونساء مبنى على النية وليس الفعل) إلى أن جاءت بطاقة عليها اسم أندرسون. كتب ديك قصة "تقرير الأقلية" خلال المراحل الأولى للحرب الباردة، عندما كان هناك خوف حقيقي من حرب عالمية ثالثة مع الاتحاد السوفيتي وحليفتها الصين الشيوعية. ويطلب ديك من

القارئ بأن يتصور أمريكا بعد حرب أنجلو ـ صينية تدمر أجزاء كبيرة من نيويورك. فالبلد الآن في حال من السلم. وممكن السفر إلى الكواكب لهؤلاء الذين يفضلون الحياة في مكان آخر وليس على الأرض. وبإنشاء «منظمة التنبؤ بالجريمة قبل وقوعها» أصبح الجهاز فى الواقع بلا فاعلية.

ويجد أندرسون نفسه في موقف مشابه ويشك في أن إيد وتور مساعده هو الذي وضعه في هذا الوضع على أمل أن يقصيه عن المنظمة، ويقوم بالعملية بنفسه، وبعد أن يعلم أندرسون بوجود تقرير الأقلية من أحد أعضاء المنظمة يناقض تقرير الأكثرية للاثنين الآخرين فإنه يقرر اكتشافه. وعندما يقوم بذلك فإنه يكتشف فى تقرير الأقلية لو أن أندرسون غير فكره وعلم فسوف يقتل. ويكتشف أندرسون أيضًا أن كابلان وهو جنرال متقاعد ورئيس الجناح اليمينى فى منظمة المحاربين القدماء لديه نسخة من تقرير الأقلية ويخطط لقراءته أمام اجتماع حاشد، ويأمل كابلان أن يثبت بأن منظمة التنبؤ بالجريمة قبل وقوعها وجودها خطأ وبذلك سوف يستعيد للجيش كرامته (وفي النهاية يقيم دكتاتورية عسكرية).

وعندما يدرك أندرسون أن توزيع التقرير سوف يعمل على إنهاء المنظمة واعتقاده بأنها أفضل من الفاشية فإنه يقوم بقتل كابلان بالرصاص وينفى نفسه في كوكب آخر.

في الوقت الذى قرر فيه ستيفن سبيلبيرج أن يخرج فيلم "تقرير الأقلية" تغير العالم بشكل درامى للغاية بحيث أصبح من المستحيل التمسك بحبكة ديك التى لديها بديل سياسى : تصميم جناح اليمينيين على استعادة القوة التى فقدوها بنهاية الحرب التى بشرت بانهيار الشيوعية وحرمت الجيش من أى دور له معنى فى النظام الجديد، وحيث إن كاتبى السيناريو سكوت فرانك وجون كوهن كانا ينفذان مقاصد سبيلبيرج؛ فإنهما قاما باختصار قصة ديك إلى هيكل سيناريو يحتوي على أندرسون وتور، والثلاثة المتنبئين بالجريمة قبل وقوعها ـ تم إجراء تغيير كبير لهم. ونقطة التغيير ـ اكتشاف أندرسون بأن اثنين من أعضاء المنظمة

وضعاه موضع القاتل المحتمل - استبقى ويؤدي إلى متاهة من التوريطات أكثر تعقيداً من قصة ديك.

وتغير أيضًا مكان الأحداث عند ديك من نيويورك إلى واشنطن د. س. ولم نعد في مستقبل ضبابى ولكن فى عام محدد: ٢٠٥٤ التي ربما كانت طريقة سبيلبيرج فى التسليم بمصدره - قصة ديك القصيرة ١٩٥٤توحى بأنه لو عاش الكاتب ليشهد الثورة التكنولوجية الكبيرة فى الثمانينات والتسعينيات مع تغيرات تاريخية حدثت منذ ١٩٥٤ فقد يضيف للطريقة التي جعل بها سبيلبيرج قصة ذات معنى للقرن الحادى والعشرين.

ويبدى سبيلبيرج دائمًا إشفاقه الأعظم على «الآخرين» حيثما كانوا، غرباء في فيلم "إ. ت. أو بشر مدفوعين إلى الغرباء" بسبب أن مجتمعاتهم وحتى عائلاتهم غرباء بالنسبة لهم كما فى فيلم "مقابلات قريبة". وإن إطلاق الأسماء المتميزة لأعضاء منظمة التنبؤ بوقوع الجريمة على أجاثا داشيل وآرثر ربما هى طريقة سبيلبيرج فى ربطهم باثنين من أعظم كتاب الرواية البوليسية: (أجاثا كريستي وداشيل هاميت)، وكاتب رواية الخيال العلمي البارز آرثر س. كلارك الذى اشترك في كتابة سيناريو فيلم «أوديسا الفضاء» ٢٠٠١ مع المخرج ستانلى كوبريك، ولم يعد أعضاء المنظمة عند سبيلبيرج يجلسون على "مقاعد مكاتب فاخرة" أو يسبحون في حوض سباحة فاخر، فهم يبدون بلا حركة حتى يتنبئوا بوقوع جريمة. وهنا الابتعاد الواضح عن قصة ديك أملته ضرورة طبيعة الفيلم التي فضلت الصورة على الكلمة، وتكنولوجية القرن الواحد والعشرون، التي جعلت من الممكن أن يتصور أعضاء المنظمة الجريمة قبل وقوعها، وليس ممارسة ذلك من خلال أقاويل في حاجة إلى الإثبات. ولهذا فإن أجاثا (سامنثا نورتون) يمكن أن ترى جريمة عاطفية بطريقة وقوعها دون أن تتنبأ بوقوعها.

ولم تعد أسماء المجرمين المحتملين تدون على مجموعة من البطاقات، ولكن تكتب على كرات حمراء تدور أسفل أنبوبة وعلى استعداد لاسترجاعها. وما أن يرى أندرسون الكرة وعليها اسمه حتى يصبح عندئذ رجلاً مطاردًا.

أوديسة أندرسون في الفيلم أكثر قتامة عنها فى قصة ديك، ولوحة الألوان في فيلم "تقرير الأقلية" يظللها ضوء أزرق مصقول مثل لون أحد الأفلام الذى شحب شكله مع وجود توم كروز الذي يقوم بدور أندرسون ويبدو فى حاجة إلى حلاقة ذقنه أو إلى طبيب أمراض جلدية، ولم يظهر كروز أبدًا أقل وسامة ولكن وجهه هو وجه رجل يعتمد على المخدرات ولا يفكر أن يغامر داخل العالم السفلى فى واشنطن لإشباع حاجته إلى المخدرات.

وإدمان أندرسون إنما يسبب له نقصًا يزيد من إنسانيته. وعندما نكتشف طفل أندرسون الوحيد سيان الذى اختطف وقتل فإن دور أندرسون فى تقوية المنظمة يصبح مفهومًا أكثر كالقيد الذى بين أندرسون وأجاثا التي يستطيع تقريرها أن يساعده.

ولم يستطع مخرج كرس نفسه للأسباب الليبرالية مثل سبيلبيرج أن يقبل نهاية ديك، فى الفيلم أثبتت المنظمة نجاحها في واشنطن حيث هبط معدل القتل إلى ٩٩٪ وعلى وشك أن يكون نتيجة قومية فى أمريكا المستقبل التى تكبح فيها ممارسة الإرادة الحرة من أجل الخير، أو على الأفضل أعمال عدم الانحياز. ورغم أن بعض رجال اللاهوت فى القرون الوسطى اعتقدوا بوجود الخطيئة أولاً فى النية فهناك اختلاف كبير بين التفكير فى الجريمة أو حتى التحضير لها وارتكابها بالفعل، فالإرادة الحرة هي شيء إنساني فريد. ولم تعترف المنظمة بذلك التمييز.

وعلى غير ذلك لا يستطيع سبيلبيرج بأن يسمح للمنظمة أن تستمر لأنها تهديد لحرية الاختيار وأنها شكل من أشكال ممارسة الديكتاتورية، وفى الفيلم فإن لامار بيرجيس (ماكس ڤون سيدو) مؤسس المنظمة قد ابتكر خطة رهيبة لدعم وجود المنظمة. كان المتنبئون الثلاثة أطفالاً معزولين وخضعوا لشكل من الممارسة سحبت منهم شخصياتهم وجعلتهم معادلين للوسطاء الروحانيين، ولافتقادهم أي نوع من الحياة فإنهم يرقدون في بركة مثل الهاموش، وكانت أجاثا

وهي أذكى المتنبئين ابنة مدمنة، وبدافع من شفائها أرادت أن تستعيد ابنتها، ولأن أجاثا كانت لا تقدر بثمن بالنسبة للمنظمة؛ قام بيرجيس بقتل أمها ناسيًا أن في داخل أجاثا وعيًا مثل نسخة مكتوبة عن الحادثة التى ستقع، فأجاثا هى صاحبة تقرير الأقلية الذى يشمل جريمة قتل أمها وشخصية القاتل.

ذهب بيرجيس إلى هذا المدى ليحفظ جريمة قبل وقوعها التي أعدها لطفل لأندرسون سيان لاختطافه وقتله، وفي النهاية يتم تدوين تقرير أجاثا وينكشف شر بيرجيس ولكن الفيلم لا ينتهي بموته (فى الحقيقة انتحر).

وتكشف الخاتمة عن تعاطف سبيلبيرج الكبير مع الآخرين ـ خاصة المتنبئين بالجريمة قبل وقوعها، وما أن توقفت المنظمة فمن الواضح أن أعضاءها أصبحوا غير قادرين عن العمل كأعضاء فى المجتمع وذهبوا إلى مكان «مغلق» ـ بيت للأطفال حيث يستطيعون أن يقضوا أيامهم في سلام ـ يكاد أن يكون تعوضًا لما تحملوه. وكل ما حدث هذا هو أن شكل من أشكال العزل قد تم إحلاله بآخر. وآخر ما نراه للمتنبئين وهم يقرأون كتبًا وكأنهم يريدون أن يلحقوا بنشاط حرموا منه عندما كانوا خدمًا لتكنولوجيا منحرفة:

قصة آني برولكس "جبل بروكباك" ١٩٩٧وفيلم آنج لى "جبل بروكباك" ٢٠٠٥:

أول مرة نشرت فيها قصة آنى برولكس القصيرة كانت فى جريدة "النيويوركي" وهى تبدأ بإينيس ديل مار الذى يعيش فى مقطورة ويستعد لمغادرة المزرعة التى كان يعمل بها راعي بقر، ولم يكن إينيس مكتئبًا ولكنه إلى حد ما «مسرور لأن جاك تويست يزوره فى أحلامه» (٦) ويكون الحلم دافعًا للفلاش باك الذى يحكى أول مقابلة لهما فى ١٩٦٣والعلاقة التي استغرقت حقبتين بنهايتهما المأساوية المحتومة.

6) Annie Proulx, Larry McMurtry and Diana Ossana, "Brokeback Mountain: Story to Screenplay", (New York: Scribner 2006), I.

وتبنى برولكس القصة مثل التراجيديا الكلاسيكية التي تتصاعد باتزان وتتقدم بلا رحمة نحو الذروة: موت جاك في احتمال جريمة قتل وحشية، وإدراك إينيس بأن جاك سيطارد أحلامه أحيانًا بشكل سار وأحيانًا بشكل مؤلم. ويتبع الفيلم خطوط الحبكة الأساسية: يقوم جاك وإينيس برعي الأغنام على جبل ويومنج الخيالي المسمى جبل بروكباك وقام أول لقاء جنسي بينهما بتدشين جاك وعدم قدرتهما على التسليم أو قبول طبيعتهما والإصرار على عدم "شذوذهما" حتى على الرغم من أن إينيس يعلم أن مثل هذه العلاقة في ويومنج التي تكره الشذوذ قد ينتج عنها موت بشع، ويخبر إينيس جاك عن وقت أن أحضره والده هو وأخيه لمشاهدة جثتي اثنين من الشواذ يكبراهما جرى ضربهما حتى الموت بإطار عجلة من الحديد وسحبًا من عضوي التناسل حتى أصبحا كتلة من الدماء.

وإن ما كانت هذه الحادثة تنويهًا فهي غامضة. وفيَ مقالة لاحقة أشارت برولكس أن الشواذ لم يكونوا آمنين أبدًا فى لارمي وأن ماثيو شبرد وهو طالب شاذ في جامعة ويومنج ضربوه وتركوه يموت وهو مقيد فى سور.

ويتزوج كلا الرجلين فيتزوج جاك لورين من عائلة ثرية في تكساس ويستخف به والد زوجته، ويتزوج إينيس أسير المال ألما ولديه أختين. وتمر أربع سنوات قبل أن يلتقى الرجلان مرة أخرى. ويقوم جاك بوضع سيارته نصف النقل خارج شقة إينيس ويقبلان بعضهما بحرارة دون أن يدركا أن ألما تراقبهما، ويستأنفان علاقتهما ويذهبان لرحلات لصيد السمك ولكن لا يحضران معهما سمكًا. إنها علاقة غريبة، فهما ليسا فى الواقع عاشقين ويعيشان كما يفعلان فى ولايات مختلفة - جاك فى تكساس وإينيس فى ويومنج. وقد يمارسان الجنس عندما يتقابلان ولكن ليس ذلك غالبًا في القصة أو الفيلم. وفي النهاية ينفصل إينيس وألما وفى نفس الوقت فإن حاجة جاك للجنس تدفعه للقيام برحلات إلى المكسيك، ويثير افتضاح جاك اشمئزاز وخوف إينيس الذى يخشى أن ينتهى جاك مثل الرجال الشواذ الذين تم قتلهم بوحشية. وعندما أرسل بطاقة بريدية عادت

إليه وقد كتب عليها «ميت»، ويتصل تليفونيًا بلورين التي تخبره بأن جاك مات في حادثة غريبة عندما انفجر إطار سيارة كان يقوم بنفخه فتطايرت أجزاؤه فى وجهه وأردته غائبًا عن الوعي، وعندما وصلت النجدة كان جاك غارقًا فى دمائه. على الأقل فإن هذه هى نسخة لورين ومن المحتمل أن تكون الرسمية. ويشعر إينيس بالتعتيم: ".. إنهم قتلوه بالإطار الحديدى". ومن الواضح أن لورين تعلم ما بين زوجها وإينيس ولكنها لم تستطع أن تبوح، ويشعر إينيس بعدم تعاطفها معه من صوتها الذى كان «باردًا كالثلج».

وعندما يزور إينيس والدى جاك على أمل أن يوافقا على إحضار رماده إلى جبل بروكباك يحملق والد جاك في إينيس «بتعبير غاضب كمن يعرف»، وتقترح أمه من الناحية الأخرى بأن يذهب إينيس إلى حجرة جاك حيث يجد قميصه المزركش الذى سرقه جاك داخل قميص أزرق له ملوث بدماء أصيب به جاك في أنفه عندما كانا يتصارعان على جبل بروكباك ـ الاثنان مثل جلدين أحدهما داخل الآخر، اثنان فى واحد.

وتنتهي القصة حيث بدأت ـ فى المقطورة عندما يطارد جاك إينيس في أحلامه التي توقظه أحيانًا في حزن، وأحيانا بإحساس قديم بالسرور والراحة".

والفيلم أمين للقصة على غير العادة ويستخدم أيضًا بعض حوار برولكس. وأضيفت بعض الشخصيات كما قد تتوقع من فيلم مدته ١٣٤دقيقة، فنتعرف على كلية لورين ولاشون التى يسأل زوجها راندال بحصافة جاك إذا كان يجب أن يذهب إلى ابنته بعض الوقت، والطريقة التي يلعب بها دافيد هاربور شخصية راندال وتمر الدعوة مرور الكرام. وعندما تصف لورين موت جاك لإينيس يجرى قطع سريع على رجل يتم ضربه بإطار حديدى، وسيناريو لارى مكمورى وديانا أوزانا يحتفظ بغموض القصة التي توحي بقوة دون التقرير بشكل مباشر بأن جاك مات ميتة الرجلين الشاذين. ولوالد لورين ثروة وسطوة كافيان لإخماد الحقيقة في صالح نسخة من التحقيق غريبة بدرجة تكفي لتبدو معقولة.

وينتهي الفيلم بنهاية مختلفة عن القصة. يقوم إينيس بزيارة آل تويست ويبدي الأب عداءه مرة أخرى ويبدو كمن يعرف الحقيقة ولكنه لا يجرؤ على كشفها، والأم التي لا يمكن نسيانها وتلعب دورها روبرتا ماكسويل أكثر تعاطفًا عما كانت في القصة، وعندما يجد إينيس السترتين واحدة داخل الأخرى فإنه يحضرها إلى الطابق الأسفل. ودون أن يتكلم تفهم مسز تويست أنه يريدهما، وبكل بساطة تأخذهما وتضعهما في حقيبة من الورق وتناولها لإينيس وهي تقول «عد من أجل أن ترانا مرة أخرى»، لقد فهمت والدة جاك العلاقة التي كانت بين ابنها وإينيس التي كانت تتجاوز فهم وإدراك الأب.

ينتهي الفيلم بلقطة للقميصين أحدهما فوق الآخر. هذه المرة وهما معكوسان، يضع إينيس قميصه فوق قميص جاك وكأن هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يحقق بها إينيس اتحادًا معه الذي مارساه في جبل بروكباك والآن صورة بطاقة بريدية ملتصقة على الباب الداخلي للمقطورة، وفي القصة اشترى إينيس البطاقة البريدية، وعندما ينظر إليها مرة أخرى في الفيلم تغمره العاطفة بحيث أن يعجز تمامًا عن الإفصاح ويغلق باب المقطورة ويطل من النافذة على منظر عام غير جذاب ـ استعارة عن مجتمع غير قادر على فهم أولئك الذين يجرؤون على أن يظلوا صادقين لطبيعتهم رغم العواقب.

من الناحية البصرية فالفيلم صنع بأستاذية رغم أنه ليس فيلما تم رسمه مثل فيلم "باري ليندون" أو فيلم تيرنس ماليك «أيام السماء» ١٩٧٨، فإن لقطات جبل بروكباك لها نفس رهبة فيلم «وادي الذكرى» لجون فورد ـ ولكن مع اختلاف، بروكباك لديه رهبة قائمة "جمال مخيف" كما يقول ييتس (*) هناك شيء ما تقريبًا شيطاني فميا يتعلق بشكله غير المتناسق بحيث يشبه قطعة من النحت تركت قبل الانتهاء منها بشكل متعمد من جانب الطبيعة، نحن نفضل النحت

(*) وليم بتلر ييتس عظيم من عظماء الشعر الإنجليزي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) (المترجم).

الدقيق عن الذى لا شكل له، مع أننا نرى فقط الخشن وغير المتناسق على بروكباك، ويستطيع المرء أن يتخيل آلهة تسكن «وادي الذكريات»، فمن الناحية الأخرى يبدو بروكباك مثل بيت الآلهة السود.

وليست الألوان هي ألوان فورد، فإن لوحة ألوان آنج لي كما عرض ستيننج إدهكومب تتكون من الأحمر (الذكورة / القوة) والأزرق (الأنوثة) والقرمزي "اللون الثاني الذي ينتج عن دمجهما" (الخنثوى - على سبيل المثال قميص جاك القرمزي) والقميص الملوث بالدم الذي يجده إينيس في حجرة جاك أزرق اللون يوحى بدور جاك فى علاقتهما(٧) ، واللون الأحمر مع الأحمر والأبيض هم إشارة لونية لأجهزة شركة مزرعة والد زوجة جاك، ونرى لورين التي تعمل أيضًا مع أبيها في المكتب قميص باللون الأحمر والأبيض. وعندما يقوم إينيس بالاتصال تليفونيًا بلورين بعد حصوله على البطاقة البريدية العائدة فهي الآن شقراء باردة المظهر وصوت يخلو من العاطفة - صورة جديدة تناسب دورها الجديد دور القائمة على شئون البيت ونفترض وضعًا أكثر أهمية في أعمال أبيها، وندرك أيضًا لون أحمر الشفاة الدامي الذى يعطى شفتيها شكلاً زائفًا، ولم يترك لي أي شيء للصدفة فقد تم عمل كل شيء بعناية.

ولسوء الحظ فإن فيلم «جبل بروكباك» ابتدع «سينما راعي البقر الشاذ». ومع ذلك فقد أجيد فهمه في سياق في كتاب ليزلي فيدلر المؤثر "الحب والموت في الرواية الأمريكية" ١٩٦٠، حيث يناقش فيه ليدلر تصوير ميلفيل وكوبر وتوين الصداقة الذكورية في أنقى أشكالها، ولكن ما إن تدخل امرأة حصن الصداقة المقدس هذا فإنها تصبح المتطفل المظلم، وغير قادرة على فهم أن القيد الذي يربط الرجال ببعضهم هو أقوى من القيد الذى يربط بين الرجل والمرأة. ومع ذلك فإن الاختلاف مغاير لشخصيات الرواية الأمريكية في القرن التاسع عشر،

(7) Rodney Stenning Edge Combe, "The Formal Design of Brokeback Mountain", Film Criticisim (Spring 2007), 3.

فإن إينيس وجاك يفعلان ما لا يفعله هك وجيم، ولن يفعلاه أبدًا فيقضيا على الأسطورة القائمة. ولكن برولكس تجاوزت ما فعله جور ڤيدال في روايته «المدينة والعمود» ١٩٥٤ التي عالجت أيضًا الصداقة بين رجلين. وفي مراجعة ١٩٦٥عندما يرتكب أحد الرجلين خطيئة الزواج الكبرى والأبوة يقوم الآخر باغتصابه، ولا يختلف مصير جاك توست كثيرًا؛ فهو يعاقب لأنه انحرف عن ناموس الشذوذ، وبوب فورد في رواية ڤيدال الذي يعاقب لأنه يقوض الأسطورة التى بنى عليها الحب الذكوري السامي والجسدي - أسطورة اليوتوبيا حيث يستطيع الرجال أن يستمتعوا ببعضهم دون تفسير لأعمالهم.

فيلم «جبل بروكباك» هو فيلم عظيم في عمقه بمستويات عديدة المعاني وتستحق كلها الدراسة.

طبيعة الكتابة للشاشة:

كما قد رأينا فإن الاقتباس الناجح غالبًا ما يكون نتيجة لكتابة ماهرة للشاشة. والكتابة للشاشة هو فن في حد ذاته، حاول كتاب متميزون مثل وليام فولكز و ف. سكوت فيتزجرالد أن يكتبا للشاشة ولكن ما أنتجاه كان شاحبًا مقارنة برواياتهم. وسيناريوهات فيتزجرالد السينمائية إما احتوت على حوار كان من الصعب على الممثلين نطقه أو كانت تزدحم بوصف يجب استئصاله، فموهبة فيتزجرالد في الرواية حيث يستطيع أن يروي أو يصف دون درامية عنه فى الكتابة السينمائية حيث يجب عليه أن يكبح الرغبة في حكي كل شيء من خلال الكلمات ويحتاج إلى أن يفوض بعض المسئولية إلى الكاميرا.

ويدفع السيناريو المثالي بالحبكة بطريقتين : شفاهةً من خلال الحوار وبصريًا من خلال الحدث. فإذا كان السيناريو يعتمد كليةً على الحوار فلن يكون هناك اختلاف بين السيناريو والمسرحية، يجب على كتاب السيناريو أن يروا الحدث قبل أن يكتبوه. وعندما يصبح المرئي أكثر تأثيرًا مما يقال فيجب على الكاتب أن يكبح الرغبة في الاعتماد على الحوار، وبدلاً من ذلك يجب أن يشير إلى كيفية تصور

الحدث بصريًا، فيلم «جوليا» لديه سيناريو مصقول ـ أي جيد الكتابة، وتم تنفيذه بذكاء على يد ألفين سارجنت، إلا أن هناك أجزاء من الفيلم لا تحتوي على حوار على الإطلاق؛ إذ عرف سارجنت في أي وقت كانت اللغة ضرورية للتقدم بالحبكة ومتى تكون الصور. فعلى سبيل المثال المشهد الذي تشاهد فيه ليليان مسرحية "هاملت" في موسكو يتقاطع مع جريمة قتل جوليا في فرانكفورت، ويدرك سارجنت بأنه أكثر تأثيرًا لو حدثت الجريمة دون حوار على الإطلاق، وبذلك تتناقض مع أداء مسرحية "هاملت" حيث الحوار أساسي، وبذلك ينتج عن التناقض: عنف مسرحي يقال وعنف حقيقي صامت.

وبالرغم من أنه من الواضح أن السيناريو مقصود به أن يكون مرئيًا فإن نتائج التصور المرئي قد لا تكون واضحة، وإحدى هذه النتائج نوع اللغة التي يكتب بها السيناريو. فالجمهور يتوقع الصورة المصورة وحوار الشخصيات ليكون الأمر واقعيًا، ففي الحياة الواقعية نحن نشير إلى شيء ونطلق عليه "هذا" أو "ذلك". وفي السينما يمكن أن يكون لاسم الإشارة سابقة بصرية بحيث يكون "هذا" أو "ذلك" شيئًا يراه الجمهور، فعندما ترى إلين "كلوديت كولبرت" حاجز الملاءة الذي قام به بيتر (كلارك جيبل) بين فراشيهما في فيلم "حدث ذات ليلة" فإنها تقول "ذلك يجعله مناسبًا" وهي تنظر ناحية الملاءة.

فإن النظرة هي التي تجعل من الأجرومية والكلام مناسبًا أيضًا. وكاتب السيناريو الذي لا يفكر بطريقة بصرية قد يكتب: "بما أنك قد وضعت الملاءة بين الفراشين فإنه يجعل الأمر مناسبًا، فهذا هو حوار مسرحي الذي يميل إلى أن يكون دقيقًا وسليمًا من ناحية الأجرومية عنه في الحوار السينمائي، ويمكن أيضًا أن يصيب الجمهور بالملل.

وغالبًا ما يكون الحوار السينمائي مقتضب ـ أي أن الجمل تترك غالبًا دون إكمالها والحوار شذرات؛ ولهذا السبب فإن اللغة السينمائية أقرب إلى المحادثة الفعلية من أي نوع آخر من الحوار حتى أكثر الأنواع طبيعية من الحوار المسرحي.

وكمثال للحوار المسرحي خذ كلام نيك في مسرحية ليليان هيلمان "حديقة الخريف": هؤلاء هم أقدم أصدقائي، إنني أظن أنه كلما تقدم المرء في العمر فإنه من الضروري أكثر وأكثر أن يمد يده إلى أنواع النبيذ المعتقة التى كنت تعرفها عندما كنت شابًا وتدعهم يعودون بك إلى جذور الأشياء التي تهم". وحتى بالرغم من أن هذه السطور من المفترض أنها تبدو طنانة فقد تبدو كذلك أكثر مرتين لو جرى تصويرها سينمائيًا وتقدم في لقطة قريبة أو حتى لقطة متوسطة، وقد يضحك الجمهور أيضًا. ولم تتحول مسرحية "حديقة الخريف" إلى فيلم رغم أنها تعتبر أفضل مسرحيات هيلمان، وحتى إذا تحولت إلى فيلم وقرر كاتب السيناريو أن يحتفظ بهذه السطور فيجب أن تتغير إلى شيء من هذا القبيل: "هؤلاء هم أقدم أصدقائي ويمكن أن تطلق عليهم العروق التي تعيدنى إلى جذورى".

فالحوار السينمائي أكثر شبها بالتبادل بين بوتش وساندانس في فيلم «بوتش كاسيدي والفتى ساندانس» الذى كتبه السيناريست وليم جولد مان.

بوتش: كم من الوقت استغرقنا في المراقبة؟

ساندانس: فترة أكبر

بوتش: متى كنت دائمًا كثير الكلام؟

ساندانس: ولدت أغمغم

ولاستحسان الطريقة التي يقتصد بها كاتب السيناريو اللغة قارن الحوار في إحدى الروايات وفي الفيلم المأخوذ عنها، غالبًا ما يدمج كاتب السيناريو حوارًا من الرواية في السيناريو إذا كان الحوار مناسبًا، ومع ذلك فإن الحوار المنطوق ليس بالضرورة أن يكون نفس الحوار المنطوق، فيجب أن يكون الحوار السينمائي متناغم مع إيقاع كلام البشر. في رواية ريموند تشاندلر "النوم الكبير" ونسخته السينمائية ١٩٤٦إخراج هوارد هوكس وكتبها وليم فولكز ولي براكيت وجولا فيرزمان يسأل جنرال ستيرن وود مفتش البوليس فيليب مارلو عن نفسه. وهنا ما يقوله مارلو فى الراوية:

"أبلغ من العمر ثلاثة وثلاثين عامًا، ذهبت مرة إلى الكلية ومازلت أستطيع أن أتكلم الإنجليزية إذا كان هناك سؤال عنها، ليس هناك الكثير فى تجارتي. وعملت مخبرًا لمستر وايلد وكيل النائب العام، ومخبره الرئيسي رجل يدعى برني أرهلز اتصل بي وأخبرنى بأنك تريد أن تراني، لست متزوجًا لأننى لا أحب زوجات رجال البوليس".

قارن إجابة مارلو في الفيلم:

عمري ثمانية وثلاثون عامًا، وذهبت مرة إلى الكلية، مازلت أتعلم الإنجليزية إذا كان هناك سؤال بالنسبة لها في عملي، كنت أعمل عند وكيل النائب العام، كان بيرني أوهلز مخبره الرئيسي هو الذي أرسل لى لأنك أردت أن تراني، أنا لست متزوجًا.

وحيث أن همفري بوجارت كان يقوم بدور مارلو كان يجب تغيير سن الشخصية من ثلاثة وثلاثين إلى ثمانية وثلاثين. ولكن الاختلاف الحقيقى هو إيجاز الحوار السينمائي الذي يبث نفس المعلومات كما في الرواية ولكن أكثر إيجازًا.

الاقتصاد في اللغة الذي هو قلب كتابة السيناريو ليس نفس الشيء مثل الحذف الذي يستغني فيه عن الكلمات من أجل التوازن أو التوازي، فالحذف بلاغى أكثر منه درامى، ومصطنع أكثر منه حقيقى، فى مشهد من النسخة السينمائية لإليا كازان ١٩٦٧ لرواية ف. سكوت فيتزجرالد الناقصة "التاكون الأخير" فإن المنتج مونرو ستاهر (روبرت دي نيرو) يشاهد لقطات فيلم على درجة عالية من الإمتاع العقلي في الثلاثينيات الذي يقول البطل فيه للبطلة «أحبك» وهي تجيب «وأنا، أنت»، فيغضب ستاهر: «وأنا ـ أنت؟ من الذي يتكلم مثل ذلك؟» يقول كلوديوس في مسرحية "هاملت" لأحد الأشخاص: «وسوف يذهب إلى انجلترا برفقتك» ولكن هذا حوار مسرحي وبالتحديد حوار مسرح إليزابيثي. وحتى لم يكن أحد يتحدث مثل هذا في انجلترا فى عصر إليزابيث.

يتكلم الناس في دفعات في كلمات وجمل مربوطة في بعضها في نوع من التراكيب المنتظمة أكثر شبهًا بطريقة نيف في فيلم "تأمين مزدوج" ـ في وحدات من الفكر حيث تقوم الأفكار بتوليد إيقاعها الخاص بها وأجروميتها. تأمل المشهد في فيلم "تأمين مزدوج" عندما يتقابل نيف مع فيلليس حيث الحوار الذى كتبه بيلي وايلدر وريموند شندلر المشحون من داخله بلمحة جنسية:

فيلليس: هناك حد للسرعة في هذه الولاية يا مستر نيف، ٤٥ ميلا في الساعة

نيف : كم بلغت السرعة التي كنت أسير بها أيضا الضابط؟

فيلليس: حوالى ٩٠ نيف: افرض أنك تركت دراجتك البخارية وأعطيتنى تذكرة

فيلليس: افترض أننى أخليت سبيلك هذه المرة محذرة

نيف: افترض أنني لم أسمع كلامك

فيلليس: افترض أنني ضربتك على يدك

نيف: افترض أنني انفجرت فى البكاء ووضعت رأسي على كتفك

فيلليس: افترض أنك وضعتها على كتف زوجي

نيف: سوف تغرقها بالدموع

تتكلم أحيانًا شخصيات الفيلم بحكم ساخرة ولكن هذه سينما وليس مسرحًا للحكم الساخرة، فنحن نتذكرها لأنها تختزل الفكرة المعقدة إلى جملة من السهل تذكرها لطبيعتها ولتقولها الشخصية، وليست مجرد مناسبة للكاتب ليظهر براعته. في نهاية فيلم «والآن أيها المسافر» ١٩٤٢تقول شارلوت (بيتى داڤيز) لجيرى (بول هنريد): أو جيري، لا تدعنا نطلب القمر، لدينا النجوم». وباستخدام الصور (القمر والنجوم) التي يفهمها بالفعل كل واحد فإنها تلخص بتحديد رائع رغبة البشر الأبدية في المغالاة، ومع ذلك فإن ما تقوله شارلوت مناسب للظروف؛

شارلوت سعيدة فقط لأنها تعتني بابنة جيري حتى بالرغم من أن جيري لم يعد حبيبًا لها.

والحكم السينمائية الساخرة ليست مثل الحكم الساخرة المسرحية التي تخبرنا أكثر موهبة الكاتب المسرحى بالنسبة، للغة أكثر من دافع الشخصية أو نفسيته. ففى مسرحية أوسكار وايلد أهمية أن تكون إيرنس تعتبر جملة ليدى بلاكنبل التردد من أي نوع اضمحلال عقلي فى الشباب وضعف جسماني عند الكبار، حكمة مسرحية ساخرة لأنها لا تؤدي كثيرًا وظيفة فى الحوار بقدر ما هي اصطلاح لإلماحية وايلد. وبينما نستمتع بتلك الإلماحية فإننا نشعر بأننا نسمع المؤلف وليست الشخصية.

في فيلم "كل شيء عن إيف" عندما تقول مارجو شاننج (بيتي دافيز) "اربط حزام المقعد فسوف يكون طيرانًا كثير المطبات" فإنها تحكي بسخرية "كليشيه" الخطوط الجوية. فجملة مارجو ليست قلبًا للجملة ولكن تنويع للجملة المعروفة. وعلى غير حكم أوسكار وايلد الساخرة التى يمكن اقتباسها خارج سياقها وتظل لماحة فإن جملة مارجو "اربط حزام المقعد" هي خاتمة المشهد، وعندما تدرك أن إيف هي الآن غريمتها تشرب مارجو أكثر من اللازم في إحدى الحفلات وتتدرج حتى تصبح سيئة الطبع، وباحتسائها آخر كأس لها من المارتيني تندفع عبر الحجرة وتقول الجملة وتخرج شامخة، وتخرج الكاميرا التي تصاحبها طول الوقت في غضب معها، وكجملة ستارة "اربط حزام مقعدك" فقد تجيء فاترة، ولكن كجملة خروج في فيلم فهي مثالية وبشكل خاص بأداء بيتي دافيز الذي لا ينسى.

وبالضبط فكما أن الحكمة الساخرة فى السينما تختلف عن الحكمة الساخرة في المسرح فإن "المونولوج" السينمائي - كلام ممتد تكشف فيه الشخصية عن معلومات مهمة - يختلف عن «المونولوج» المسرحي، فى فيلم "كل شيء عن إيف" تؤدي إيف «آن باكستر» «مونولوج» عن طفولتها الكئيبة والزواج المأساوى وهي

تلعب على عواطف خمسة مستمعين لها، وحتى إذا لم يقم جوزيف مانكيفيتش بإخراج السيناريو الذي كتبه فلن يكون لأي مخرج اختيارًا آخر سوى أن يقطع على المستمعين عند جمل معينة عندما تنادي إيف مستمعيها بأسمائهم أو تلمح بشيء عنهم تجعلهم يستجيبون، هناك سبع قطعات في "مونولج" إيف ومع ذلك فإنها في محلها؛ حيث بانتهاء كلام إيف يشعر المتفرج أنه سمع "مونولوج" فى حين أنه في الواقع شاهد مشهدًا فى المسرح، فإن الكلام لا يمكن أن يكون "مونولوج" حقيقي، لأن إيف وضعت أسئلة بلاغية لمستمعيها أو قامت بإشارات تحتاج ردود فعلهم، وتطلبت ردود فعلهم هذه لقطات قريبة. وفى الفيلم ليس هناك سبب في أن يتحرك مستمع أو أن آخر على وشك البكاء أو ثالث منتبه ورابع مهتم وخامس متشكك، ولكنهم مقتنعين تمامًا. ومن المهم أن نرى ونرى بوضوح رد فعل كل مستمع لأن إيف تستحوذ عليهم بقصة آلامها ـ وهي قصة في الواقع مصطنعة.

وحسب طبيعته فإنه يتم تذوق السيناريو بشكل جيد بعد أن يشاهده المرء على الشاشة. فيلم "باتون" (١٩٧٠ له ذكرى طيبة من أجل «مونولوج» باتون في أول الفيلم الذي قام ببطولته (جورج س. سكوت)، ومع ذلك لو أخذناه ببساطة كمونولوج" فهو لا يصل إلى مستوى «مونولوجات» المسرح العظيمة مثل «مونولوج» هيكلي في مسرحية يوجين أونيل «يأتي رجل الثلج» أو مونولوج بلانش في مسرحية «عربة اسمها الرغبة» ومع ذلك عندما تحاول أثناء قراءته أن تتخيل باتون وهو يكبر باضطراد ويصبح أكثر شراسة والذي هو يحدث على الشاشة، ويمكنك عندئذ أن تقدر كيف تحولت الكلمات إلى صور، ويتطور باتون من كونه شخص بالغ الصغر في مواجهة علم أمريكا الضخم إلى وجه يملأ الشاشة إلى شخص بالغ الصغر مرة أخرى، إنه مثل مراقبة الذات المنفوخة بالهواء ثم ما تلبث أن يتسرب منها الهواء.

ويمكن أن تستغرق الرواية مئات من الصفحات دون التقيد بأية قاعدة حيث ينقسم النص إلى فصول أو ما يعادل الفصل، وتتطلب كتابة المسرحية تقسيمها

إلى فصول وإذا كانت هناك حاجة إلى مشاهد داخل هذه الفصول، وإذا تغير المكان في الرواية فيمكن الإشارة إليه بواسطة جملة (في نفس الوقت في لندن...)، وفي المسرحية فإن تغير أى مكان يجب الإشارة إليه بتغيير الفصل أو المشهد كما في مسرحية ليليان هيلمان "الرياح الباحثة" : الفصل الأول ، مشهد ١ غرفة الاستقبال في منزل هازن ، واشنطن د. س. ، مشهد ٢حجرة فى جراند أوتيل ، روما. فى السيناريو نجد أن بناء الدراما وتصميم تغيير المشاهد (ترتيب تتابع المشاهد) أكثر تعقيداً.

يتبع السيناريو شكلاً محدداً، يبدأ أى سيناريو لمحترف (وليس دائماً يتم نشره) بنفس الكلمتين بالحروف الكبيرة: ظهور تدريجي .FADE IN ظهور تدريجي على ماذا؟ افرض أنك أردت ظهور تدريجي على كابينة في الغابات، فإن ذلك يكون أول لقطة عندك، ويجب أن تتحدد اللقطات حسب المكان (داخلي أو خارجي) وحسب الزمان (نهار أو ليل).

وكتابة السيناريو هو فن يميل التاريخ السينمائي - الذي يركز على تطور السينما كوسيط ونظام الاستوديو والنجوم الذين خرجوا من عباءته ودور المخرج وعملية صنع الفيلم - إلى تجاهله، ربما لأن السيناريو مرحلة قبل التصوير، وحتى بالرغم من ذلك فإن معظم الأفلام الروائية تبدأ بالسيناريو، ويتراجع السيناريو إلى الخلفية عندما يتغير من نص مقروء إلى نص مرئي بحيث عندما يتم الفيلم تترجم الكلمات إلى صور، ولذلك فإن رواد السينما لا يربطون الحوار بالكاتب ولكن بالممثل الذي يقول الكلام أو بالمشاهد التى تتكلم فيها الممثلون. وبشكل يثير التعاطف يغضب الكتاب عندما يجدون فى دعاية الفيلم "فيلم للمخرج (اسم المخرج)" أو "(اسم المخرج) فيلم" في حين أن أسماءهم في نهاية العناوين وبحجم أصغر، ومع ذلك فإن أي واحد يأخذ السينما بجدية سوف يبحث عن اسم كاتب السيناريو فى العناوين. إن تفهم دور كاتب السيناريو يتكامل مع فهم الوسيط السينمائي حيث السيناريو فيه هو الدعامة الأولى التي يقوم عليها الفيلم.

وهناك شرح من أفضل الشروح لطبيعة السيناريو فى رواية ف. سكوت فتزجرالد الناقصة «التايكون الأخير» (١٩٤١) عندما يصف المنتج السينمائى مونرو ستاهر - وهو صورة طبق الأصل من منتج م ج م الأسطورة إيرفنج ثالبرج - العملية لأحد الكتاب الذى يؤمن بتفوق الكلمة المكتوبة ولذلك فرأيه متدنى عن السينما، ويقدم ستاهر له موقفًا ليفكر فيه. تدخل كاتبة اختزال إلى الحجرة وتخلع قفازيها وتفرغ محتويات حقيبة يدها التى تحتوى على عشرين دولارًا وقطعة نقدية من النيكل وعلبة كبريت بها عود كبريت واحد على المكتب، ثم ما تلبث أن تعيد الدولارات إلى حقيبتها تاركة قطعة النقود النيكلية على المكتب، ثم تضع بعد ذلك قفازيها فوق المقعد الذى كانت على وشك أن تشعله بعود الكبريت عندما دق جرس التليفون، فتجيب وهى تقول فى تأكيد «لم يكن عندي فى حياتي أبدًا قفازًا أسود». وكانت على وشك أن تشعل الكبريت مرة أخرى عندما لاحظت فجأة أن هناك رجل فى المكتب يراقبها.

ويندهش الكاتب ويتلهف لمعرفة ماذا سيحدث بعد ذلك. فيجيبه ستاهر: إنني لا أعرف، إنني فقط أصنع أفلامًا. ويشير ستاهر للكاتب بوجود جملة حوار واحدة وهي جملة رديئة يستطيع كاتب السيناريو أن يراجعها، ويسأل الكاتب عندئذ عن القطعة النيكلية التي على المكتب، فى البداية يعترف ستاهر بأنه لا يعرف سبب وجودها ثم يضيف قائلاً: أوه.. أجل - القطعة النيكلية من أجل مشاهدة الأفلام. إن سر الكتابة السينمائية أن تعرف أجزاء الحبكة التي يمكن أن تحكيها كاملة دون كلمات، والأجزاء التى تتطلب حوارًا. وكما لاحظ جون هوارد لوسون بأن الفيلم هو وسيط سمعي وبصري ويتطلب من كاتب السيناريو أن يفكر وفق كل من الكلمة المنطوقة والصورة المرئية.

الفصل السابع
تحليل الفيلم

بالنسبة للسؤال «ما هو جوهر الفيلم العظيم؟» قد يجيب عليه معظمنا بالتنويه عن فيلمنا أو مشهدنا أو لقطتنا المحببين، فقد يدعي المرء على سبيل المثال بأن لا شيء يعبر عن قوة الفيلم أفضل من فيلم سير كارول ريد «الرجل الثالث» ١٩٥٠، الذي نرى فيه أنا (أليدا ڤالى) وهي تبدي لهولى متينيز (جوزيف كوتن) ثاني أعظم ازدراء فى التاريخ. كان الازدراء الأول الكتف البارد الذى أعطته ديدو لأينياس عندما تقابلاً فى هاديس (*) تسير أنا عبر طريق فى مدينة ڤيينا خلال أوراق الأشجار المتساقطة جامدة الملامح وعيناها مثبتتان على حاضر لا ينتهى، ويستند مارتينز على عربة وهو يشعل سيجارة منتظرًا أن تتعرف عليه. وبينما تتساقط أوراق الخريف فى سيل صامت تتحرك أنا خارج الكادر ـ وخارج حياة مارتينز ـ دون حتى أن تلقى نظرة تجاهه، ويتناقض حجم مارتينز بالتدرج إلى أن يصبح لا شيء سوى جسم صغير جدًا على جانب أحد الطرق جاهز للاختفاء مثل دخان سيجارته. وتحقق النهاية ما تستطيع السينما فقط أن تفعله: فصاحة دون كلمات دون نطق سطر حوار واحد، وتتكلم آلة موسيقية واحدة وهى تلعب تيمة «الرجل الثالث» بحزن متحفظ وترتعش أوتارها بالخسارة ولكنها فخورة للغاية لأنها تقطع نياط القلب.

(*) ديدو وأينياس هما بطلا ملحمة الإنيادة للشاعر الرومانى فرجيل (المترجم)

وبالطبع قد يجادل شخص آخر فى أن الشيء النهائي في الفيلم هو النظرة النهائية لإيزاك بورج فى فيلم إنجمار برجمان «الفراولة البرية» ١٩٥٧، الذى نرى فيه سارة حبيبة صباه وهي تقوده عبر أحد المراعي إلى أحد الخلجان، وعبر الخليج يشاهد إيزاك أمه وهى تخيط بينما يصطاد أبوه السمك على ما يبدو بنجاح إلى حد ما، لأن غابة السنارة تبدأ في الانحناء على الماء، ويشيران إلى ابنهما ويبتسم هو لهما، هناك هدوء مقدس يخيم على المكان من النوع الذي كان في عقل هوميروس عندما كتب وصفه الشهير لجزائر المباركين. (الأوديسة الكتاب الرابع)

حيث يعيش الناس حياة سهلة للغاية

ولا يسقط الثلج هناك ولا المطر أو رزازه المتجمد

هناك فقط نسيم الرياح الغربية العليل

الذى يرسله المحيط لإنعاش بني الإنسان

في نظرة إيزاك لوالديه نسيج تصوير انطباعي، وليس فقط كمال تكوين اللقطة ولكنها تمسك أيضًا بجوهر الموضوع، تجسد اللقطة معنى الأبدية لحالة لا تجمد فيها مثل أشكال فى جدارية زيتية، ولكن تتلاشى تدريجيًا بالطريقة التى يذوب فيها الربيع إلى صيف أو ينتهي الصيف بالخريف.

فالسينما العظيمة هي نهاية فيلم "الرجل الثالث"، ونظرة إيزاك في فيلم «الفراولة البرية»، وجلد التائبين لأنفسهم في فيلم برجمان «الختم الثالث» (١٩٥٧) ، وتامورا في فيلم كون إيشيكاوا «نيران فى السهل» (١٩٥٩)، وهو يسير وذراعاه مرفوعان إلى أعلى بينما تتجاهل طلقات العدو إشارته بالاستسلام، ووجه أنطوان دئيونيل الحيوى وهو يتجمد إلى صورة فوتوغرافية في نهاية فيلم فرانسوا تروفو «٤٠٠ ضربة» (١٩٥٩)، وصياح الذروة في بهو المرايات فى فيلم أورسون ويلز «سيدة من شنغهاي» (١٩٤٨) للإشادة ببعض المقربين.

إنه من الطبيعي أن يكون لدينا مشهد محبب، ومع ذلك فالمشاهد هي جزء من الكل وهي حقيقة نميل إلى نسيانها عندما نستخلصها لاعتبار خاص. فعندما نمتدح نهاية فيلم "الرجل الثالث" أو النظرة الأخيرة في فيلم "الفراولة البرية" فنحن نمتدح الرؤية البصرية للمشهد وليس الشفاهية الفنية، فالصورة في الفيلم السينمائي بوجه عام أكثر التصاقًا بالذاكرة من الحوار، وفي الواقع يبدو الفيلم عادةً وهو فى شكل السيناريو قبل التصوير عادي وغير متميز. خذ على سبيل المثال سيناريو عن شخص ينتحل شخصية أخرى.

فالموضوع هو بالكاد أصيل، وبالنسبة للأدب قام آخرون بمعالجته مع بلاوتس وتيرنس وبوكاشيو وشيكسبير وموليير وجان أنوى وجان جينيه ويوجين أونيل. فالشخصية السائفة فى السينما كانت أساس فيلم فرانك كابرا "سيدة ليوم واحد" (١٩٣٤) وفيلم بيللي وايلدر "الكبير والصغير" (١٩٤٢) وفيلم ميشيل ليزن "لا تمتلك رجلاً" (١٩٥٠) وفيلم وايلدر "البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٩) وفيلم بول هنريد "الشبيه الميت" (١٩٦٤) وتلك قائمة جزئية. ومع ذلك فإن انتحال الشخصية هو موضوع إن لم يكن تيمة فيلم كبير وهو فيلم مايكل أنجلو أنطونيوني «المسافر» (١٩٧٥).

المسافر:

تيمة انتحال الشخصية:

من الظاهر أن فيلم "المسافر" هو فيلم عن انتحال الشخصية. وهذا النوع من الأفلام يعمل وفقًا لصيغة تسمح ببعض التنوع ويعتمد على إذا ما كان فعل الخداع هو تنكر كوميدي (الكبير والصغير والبعض يفضلونها ساخنة) أو وسيلة لإنقاذ وجه (سيدة ليوم واحد) أو مسألة بقاء (الشبيه الميت) وفى شكله الأكثر جدية نجد أن فيلم انتحال الشخصية يتضمن الملامح الآتية: ١ـ ينتهى التنكر بالفشل وغالبًا الموت، ٢ ـ يصبح المتظاهر هاربًا من المجتمع مضحيًا بالعائلة والأصدقاء، ٣ـ إذا كان انتحال الشخصية لشخص له علاقات إجرامية فيهرب المنتحل من

تورطه مع النقابة لأنه لا يستطيع أن يؤدى ما هو متوقع منه، ٤ ـ ومن ثم يصبح المنتحل شخصًا هاربًا وتحيل أوديسيته الفيلم لبعض الوقت إلى فيلم طريق بتقاليده بما فيه رفيق السفر الذى عاش معه الهارب حياة قصيرة ولكنها سعيدة وينهى حادث بالصدفة الرحلة (على سبيل المثال تتعطل سيارة) ، ٥ ـ وتتجمع الشخصيات الكاشفة للخداع فى نفس المكان للوصول إلى حل الفيلم.

إن ما يميز فيلم «المسافر» عن الأفلام الأخرى من هذا النمط هو تناول أنطونيونى. كتب ت. س. إليوت فى مقاله "التقاليد والموهبة الفردية" (١٩١٧): "ليس من شأن الشاعر البحث عن عواطف جديدة" فليست هناك عواطف جديدة وليس فى هذا الشأن تيمات جديدة، هناك فقط موضوعات قديمة فى انتظار تجديدها. ويتناول أنطونيونى تقاليد فيلم انتحال الشخصية ويدفع بها إلى نتائجها المنطقية. وأى فيلم أو عمل أدبى يتركز على التنكر والخداع والتناقض بين الوهم والحقيقة (رواية سيرفانتيس "دون كيشوت" ومسرحية بيرانديللو "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" ومسرحية آنوى "مسافر بلا متاع" ومسرحية جينيه "الشرفة") هو على الأقل بشكل ضمنى يختص بمبحث المعرفة أى أنه مهتم بمقدرة الإنسان على معرفة الحقيقة فهو يسأل السؤال الذى ألقاه بونتيوس بيلاطس على السيد المسيح: "ماهى الحقيقة" (يوحنا ١٨ : ٣٨).

إنه مما يدعو إلى السخرية أن نشاهد فيلمًا عن انتحال أحد الأشخاص لشخصية أخرى يصبح عن حدود المعرفة، يبدأ طونيونى عملية التحول هذه بسيناريو بسيط مرتب، فهو يفتح الفيلم على جزء غير محدد بأفريقيا (من المحتمل أن يكون شمال أفريقيا) حيث يحاول صحفى أمريكى الجنسية إنجليزى المولد وهو دافيد لوك (جاك نيكلسون) أن يجرى اتصالاً ببعض زعماء المقاومة والذى يأمل أن ينجح فى تصوير مقابلة شخصية لفيلم تسجيلى للتليفزيون. ولعدم قدرته على التوصل إليهم فإنه يعود إلى فندقه حيث يكتشف أن روبرتسون رجل الأعمال فى الحجرة المجاورة قد مات بأزمة قلبية، ويلاحظ تشابها فى

الشكل بينهما ولذلك فإنه ينتحل شخصية روبرتسون وخط رحلته وهو لم يدرك بعد أنه مهرب أسلحة لثوار العالم الثالث. يطير لوك إلى لندن ثم إلى ميونخ حيث يدفع له رجلان من جبهة التحرير المتحدة بسخاء، وفي النهاية إلى برشلونة حيث يقابل فتاة بلا اسم (ماريا شنيدر) التي تصبح رفيقة سفره. وفي نفس الوقت تتلقى السيدة لوك متعلقات زوجها "الميت" بما فيها جواز سفره مع صورة روبرتسون (التشابه بكل المعاني كامل) وشريط محادثة بينه وبين روبرتسون، وتتحول السيدة لوك إلى بوليس سرى وتجري الاتصال بالبوليس، وتستمر مطاردة الرجل وتطلب منه الفتاة بأن يذهب إلى موعد كان روبرتسون ضربه فى أوسونا، فيقصد لوك فندق دي لاجلوريا مكان الموعد مع أنه موعد مع الموت.

والسيناريو كما يبدو تقليدي بشكل كاف، ومع ذلك فإن عمل أنطونيونى على النص وما بين السطور يرفع من مستوى المادة من الابتذال إلى تجربة سينمائية لها تأثيرها.

نص المسافر:

في أول مرة نرى فيها لوك فإننا نراه وهو يسأل عن اتجاهات الطريق، فالمخبر الصحفي والمحاور والتليفزيوني العالمي هو الآن سائح يتكلم بشكل متلعثم ككل السواح. ولوك مسافر أو هو إلى حد ما يمثل كل مسافر، فهو يسأل الصبي الذي يركب معه فى سيارته اللاندروفر: "هل تتكلم الإنجليزية؟". ويكرر السؤال ولكن هذه المرة بالفرنسية، ويبدو أن الصبي لا يفهم كلا اللغتين، ولكن الأشياء نادرًا ما تبدو على ما هى عليه فى أفلام أنطونيوني، ويصيح الصبي: "توقف" وهو يقفز بسرعة من السيارة، يشرب لوك بعض الماء من ثلاجته الخاصة، ثم يلاحظ أن أحد الأعراب يقترب على جمل، ربما هذا هو مصدر معلوماته، العربي هو الآخر مسافر ولكن له هدف مثل ليقيث فى حكاية السامري الطيب الرمزية، فيتجاهل لوك في لا مبالاة أو بلادة إحساس ويواصل طريقه. وفجأة يتجسد إلى مصدر معرفة فهو على وشك أن يدل لوك على معسكر المتمردين حينما يثير

فزعه منظر جنود فيهرب، ويعود لوك إلى سيارته ويحاول أن يديرها ولكن العجلات تنغرس فى الرمل وتطير رذاذًا أشبه بالدقيق. وتندلع من لوك صرخة بدائية ويحني رأسه إلى الرمال، وفي إحباط يضرب السيارة بالجاروف وتستجيب الكاميرا باستعراض الصحراء الصامتة.

ويعود لوك إلى فندقه، أثرت الحرارة حتى على الصراصير التي تعاني من تسلق الحائط، ويستفسر عن روبرتسون فى الحجرة المجاورة، وعندما لا يجد إجابة يدخل لوك الحجرة، يرقد لوك على الفراش ومن الواضح أنه ضحية أزمة قلبية، ليست هناك موسيقى عالية من شريط الصوت ولا لقطة قريبة لوجه مصدوم، يقلب لوك الجسد بلا إحساس ويجلس على جانب الفراش، ويتصفح مفكرة مواعيد روبرتسون فيلاحظ أن الرجل الميت لديه موعد مع شخص ما يدعى ديزي في فندق دى لاجلوريا فى أوسونا بأسبانيا، ورغم أن ما تم تدوينه أيضًا فى المفكرة يبدو قريبًا فإن موعد فندق دي لاجلوريا هو الذى يرجع إليه أنطونيوني من حين لآخر.

يدرس لوك وجه روبرتسون ثم يفحص جواز سفر روبرتسون وتذكرة الطائرة وتحمل الأخيرة رقم صندوق ملابس فى مطار ميونيخ، وفي النهاية يلاحظ مسدس روبرتسون، ودون قصد يشعل سيجارة ثم يحملق فى مروحة السقف ونصالها تقطع الهواء فى نسق وتير، كان من المحتم أن رؤية شيء يتبعه ما سوف يحدث وهذا هو كل ما كان لوك فى حاجة إليه لكى يصبح روبرتسون، وفجأة يرى نفسه مرتديًا قميص روبرتسون الأزرق الذي التقطه على التو، لقد أصبح روبرتسون وهو في قميصه ذو المربعات، وكل ما يتبقى له أن يفعله هو أن يبدل صورتي جوازي السفر.

وبعد ذلك فهناك طرقة على الباب ونسمع لوك يتحدث إلى روبرتسون، وبما أن روبرتسون ميت يبدو المشهد وكأنه نوع من الارتداد (الفلاش باك) ولكن من الواضح أنه ليس من النوع التقليدي حيث يجرى مزج الحاضر بنعومة إلى

الماضي، تتركز الكاميرا على شريط مسجل وهو مدخل محتمل لمعنى المشهد وذلك لأن الأشياء فى فيلم أنطونيوني ذات دلالة أكثر مما تفعله فى أى فيلم آخر. تتحرك الكاميرا إلى النافذة حيث يتحدث الرجلان في الشرفة، هما يتحدثان بشكل شخصي، يلقى لوك الكتوم عادةً بجملة إلى روبرتسون كما لو كان هناك قيد أخوى بينهما، يعترف بأنه لا يستطيع الوصول إلى القادة السود ليجرى معهم المقابلة لفيلمه التسجيلي، يجيب روبرتسون بأنه ليس لديه متاعب فى "الوصول" إليهم، ويتعامل باللغة ولكن يتعامل روبرتسون بالتجارة التى سوف تنكشف عما قريب، وفى نهاية حديثهما تتحرك الكاميرا إلى لقطة قريبة لشريط التسجيل. كان الارتداد بمثابة دراما للشريط، إن لوك مخبر حقيقى فهو يسجل كل شيء حتى محادثة مع رفقاء السفر.

يصبح دافيد لوك هو دافيد روبرتسون ويحقق ما يرغب فيه عديد من الرجال متوسطى العمر بشكل سرى وهو تجارة إبدال السلع القديمة بسلع جديدة، وبعد وضعه شاربًا زائفًا ونظارة شمس يطير لوك إلى لندن، ويدور برنامج في التليفزيون عن موته أثناء سيره بين جيرانه القدامى حيث تردد الشوارع صدى تكريمه، ويرى فتاة تجلس على منصة خشبية وهى تقرأ، إنها لقطة أنطوانية ممكن ألا تعنى شيئًا وممكن أن تعني كل شيء فهي في لندن لا تعني شيئًا وفي برشلونة تعني كل شيء. وحيث أنه يملك مفكرة روبرتسون فإن محطته القادمة هي ميونيخ ليحدد محتويات صندوق الملابس وهى ٥٨ دولار وسوسته والحقيبة السوداء التي عندما يجدها هناك فإذا بها تحتوي على طلبات لبنادق وقنابل يدوية.

وفي المطار يقترب منه رجلان أحدهما أبيض والآخر أسود، لغتهما الإنجليزية تشوبها لكنة، وعندما يشكر الرجل الأسود لوك نكتشف أن روبرتسون كان تاجر سلاح. كان ثوار العالم الثالث مصدر دخل بالنسبة لروبرتسون أما بالنسبة للوك فهم مادة لفيلم تسجيلي.

وخلال الجزء الأول من فيلم "المسافر" يدمج أنطونيوني مقتطفات من فيلم تسجيلي تشاهده زوجة لوك والمنتج، وبرغم ما لدى لوك من براعة المحاور في طرح الأسئلة فإنه يتلقى إجابات حريصة للغاية من الوجهة السياسية، بحيث لا تعني شيئًا. في حالة تضايق دكتور عراف من سؤال لوك عن الاختلاف بين تعليم المرء ومهنته فينهي المقابلة ويخرج من الكادر. ويتقاطع أحيانًا التسجيلي عند أنطونيوني مع المشاهد الأخرى وعند نقطة نرى لوك وهو يتكلم مع ثرثار أسباني في برشلونة فإذا بقطع عنيف على تنفيذ الإعدام في أحد المتمردين.

فالفيلم التسجيلي يشبه كثيرًا جدًا لوك العجوز فهو يبدو بطبيعته محايدًا ويترك لصانعه هامشًا صغيرًا للإبداع. وحيث إن الفيلم التسجيلي كان جزءًا من ماضي لوك فهو يظهر بقوة الارتداد لأنه يمثل العمل الذي يبتعد عنه، ولا يريد لوك أن يغير حياته وحياة روبرتسون فقط ولكن يغير أيضًا الأفلام. ولأنه دافيد لوك فهو الذي أبدع الأفلام التسجيلية ولأنه دافيد روبرتسون فإنه بإمكانه أن يكون نجم مغامرة طريق أو فيلم العباءة والخنجر.

ونحن لا نعلم شيئًا عن حياة دافيد لوك السابقة ما عدا أنه ولد في لندن وتعلم في أمريكا وأنه متزوج وتبنى طفلة. ومع ذلك فليس من المهم لنا أن نعرف أي شيء أكثر عنه، وحيث أنه ابتعد عن ماضيه فليس هناك سبب لنراه، كل ما يجب أن نفعله أن ننظر إلى زوجته التى تلعب دورها ببرود جيني روناكر لنعلم لماذا يبدل حياة كئيبة مملة إلى أخرى ذات غموض براق؟ وراشيل لوك هي امتداد لمهنة زوجها. هناك ارتداد مقحم لا يبلور فقط الاختلافات بين لوك وزوجته ولكن يشرح أيضًا قراره بأن يستأنف حياته بدونها. وفي ميونيخ يدخل لوك كنيسة بنقوش رائعة حيث يجرى زفاف فيها. ويقطع أنطونيوني على الفناء الخلفي لبيت لوك فى لندن حيث يقوم لوك بحرق أوراق الشجر ويسلك السلوك الذى يفعله الأطفال حول الصواريخ. وتنظر إليه زوجته في ريبة وتتساءل عما إذا كان مجنونًا. ويجيب بمرح موافقًا. ويقطع أنطونيوني عائدًا إلى الكنيسة حيث يخطو

لوك على زهور التتويج التي سقطت من باقات الزفاف، لقد أنهى لوك زواجه من راشيل وحياته السابقة اللتين أصبحتا في عداد الموت مثل زهور التتويج التي تراكمت على الممر بين مقاعد الكنيسة، ولكن حياته الجديدة هى بالفعل حاضرة في الكنيسة لأن رجال جبهة التحرير المتحدة قد تتبعوه، فهم يشكرونه على الذخيرة ويدفعون له بسخاء ويذكرونه بأن موعدهم القادم سوف يكون في برشلونة.

وفي برشلونة يقابل الفتاة مرة أخرى وهى هائمة على وجهها مثله دون ماضي، فقط حاضر، وتصبح على استعداد بأن تصبح رفيقة سفر لوك، وفي نفس الوقت ترتاب راشيل فى لوك بعد أن تتسلم متعلقات زوجها "الميت" التي تتضمن شريط روبرتسون وصورة روبرتسون فى جواز سفره، وتقلع هي ومارتين نايت المنتج التليفزيوني إلى برشلونة للاستفسار عن روبرتسون بينما يتجه لوك والفتاة إلى الجنوب.

وتسأله الفتاة بينما يسيران عبر الشارع المغطى بالأشجار داخل سيارة ذات سقف أبيض: "مما تهرب؟" فيجيبها: حولي ظهرك إلى المقعد الأمامي، وتطيعه في ابتهاج طفولي وتراقب الطريق وهو يتراجع داخل المسافة. وهذه اللقطة المتراجعة المذهلة هي بالضبط أكثر غموض الفيلم ثراء، واللقطة غامضة لأن الماضي غامض، من الناحية الذاتية فالماضي لم يعد أكثر استمرارًا من الطريق الذي يقطعه المرء، ومن الناحية الموضوعية فالماضي مثل الطريق موجود حيث يكون المرء مدركًا له أو غير مدرك. فقد يكون أحد الطرق مبعدًا بالنسبة لآخر أو قد يختار شخص حاضرًا جديدًا بدلاً من ماضٍ ميت، ولكن كليهما لا يرغب أن يخرج عن حيز الوجود، فالطريق المختار يبعد داخل المسافة وبالفعل فإنه يربط بين ماضي المسافر وحاضره بحيث يقربه من مبتغاه وقدره، وقدر روبرتسون هو الآن قدر لوك لأن حاضر روبرتسون هو حاضر لوك.

ومع ذلك فإن لوك لن يعيش حاضره إلا قليلاً، وعندما يعلم من الفتاة أن زوجته في برشلونة لتحذير «روبرتسون» بأنه قد يكون في خطر يجيب فى بساطة

: «خطر من ماذا؟». وتأتى الإجابة ليست من الفتاة ولكن فى شكل قطع على طريق جانبى مسدود. أجاب الموت على سؤال لوك، وبعد عذابه بمشاكل السيارة ومطاردة البوليس يصل لوك والفتاة إلى مدينة فى جنوب أسبانيا حيث تلمع الشوارع بأشعة الشمس وتبدو المبانى التى فى بياض الطباشير كما لو كانت على وشك أن تتفتت إلى بقايا مسحوق البودرة إذا استند أى واحد عليها، مغامرة بدأت فى حرارة أفريقيا الجافة تنتهى فى الحرارة البيضاء فى أسبانيا، ويستخدم أنطونيونى بعضًا من أقدم خصائص الحبكة فى تاريخ السينما (التشابه، الزوجات المتطفلات، السماجون) فيجعل لوك يرسل الفتاة إلى طنجة على وعد أن يقابلها هناك بعد ثلاثة أيام فى فندق دى لاجلوريا وترجو لوك أن يحافظ عليه. ويوافق ويتجه إلى الفندق ذي الاسم الساخر فقط ليكتشف بأنها نزلت قبله.

ولا يستطيع المرء أن يملك نفسه من تذكر كل بطلات هوليوود اللاتى ركبن أتوبيس جراى هاوند عقب مشاجرة بسيطة مع عشاقهن، وعندما يبدأ الأتوبيس فى التحرك على الطريق يبتعد الفتى مكتئبًا ثم يلتفت خلفه من أجل إلقاء فقط نظرة ليرى الحب الحقيقى يقف على الرصيف وهى تحمل حقيبتها.

لم يندهش لوك لرؤيتها ولم يسألها حتى كيف جاءت، سوف لا تقيم طويلاً، لأنها تعلم أنه يجب أن يذهب إلى الموعد بنفسه، ويكون وداعهما بلا عاطفة مثل لقائهما، وبعد أن ترحل يفتح لوك نافذة وينظر من خلال القضبان إلى الفناء الأبيض المترب، ثم يشعل سيجارة ويرقد. وبشكل ما فإننا نجد أنفسنا أكثر اهتمامًا بما قد يحدث فى الفناء مما قد يحدث للوك الذى على وشك أن يغفو قليلا، ومع ذلك فهناك شيء ما عن حجرة الفندق الحالية يذكر لوك ببرغوث الفراش الأفريقى: سطح سلك يجرى أسفل الحائط، فى الفندق الأفريقى تتبع الكاميرا منحنى السلك إلى أن يقطع ذلك طرق على الباب وكأنه يؤنبه بقسوة وتتحرك الكاميرا إلى الباب حيث كان حضوره مطلوبًا. ويقع المرء فريسة للخلط

بين تشابه الحجرات التي توحي بشيء من التكرار ـ وآخر ربما هو الموت. ولكن اهتمامنا الملح هو الخروج من الحجرة وإلى الفناء حيث يبدو أن هناك شيء سوف يحدث.

ما يحدث عند هذه النقطة يتحدى تقريبًا الوصف، سيارة صغيرة بيضاء تندفع وهناك علامة على سقفها تعلن عن شيء، ولكن من الصعوبة إيجاد الكلمات لأن الكاميرا ترفض مغادرة الحجرة، وتتحرك الفتاة فى الفناء حيث هناك رجل عجوز وصبي وكلب، فجأة نلاحظ أن الكاميرا قد تحركت أكثر قربًا من قضبان النافذة، وتندفع سيارة أكبر فى الفناء، ويهبط منها الرجلان من جبهة التحرير المتحدة ويبقى واحد فى الخارج ويقترب من الفتاة بينما الرجل الآخر الأسود يدخل الفندق، من الواضح أنه ذاهب لرؤية لوك، وينفتح أحد الأبواب وعندئذ نسمع هناك بعض الأصوات الغامضة، وتتقدم الكاميرا أكثر بحيث تجعلنا نستطيع أن نرى ما يحدث فى الحجرة بين الثائر ولوك وذلك في محاولة للوصول إلى النافذة. ما زالت القضبان تواجهنا وتسجننا نحن والكاميرا بقضبانها. ولكن ما يلبثوا أن يبدأوا في الاختفاء إلى أن يبقى فقط قضيبان مثل الألواح المنزلقة ولكنهما يكشفان عن الفناء.

الكامير حرة ونحن أيضًا. ولكن أحرار لأى غرض؟ لنتأمل ما يحدث (أو قد حدث) فى حجرة الفندق؟. وبشكل ساخر يتحول إحباط عدم الوجود فى الخارج في الفناء إلى إحباط الوجود في الفناء في الوقت الذى نريد فيه العودة إلى الحجرة. تصل سيارة بوليس وفيها رجلى بوليس يطلب أحدهما من سائق السيارة البيضاء أن يتحرك إلى خارج الفناء وتصل سيارة بوليس أخرى براشيل لوك ومارتين نايت اللذاين يدخلان الفندق، ولكن الكاميرا لا تتبعهما إلى الداخل، وما أن تتحرك فإنها لا تدخل فندق دي لا جلوريا مرة أخرى رغم أنها يجب أن تفعل هذا لتجيب على العديد من الأسئلة التي قد أثارها الحدث: هل قتل الرجل الأسود لوك لأنه لم يستطع أن يسلمه المدافع المضادة للطائرات؟ هل اكتشف أن

لوك ليس هو روبرتسون؟ ومن هو ديزي التي أشارت إليه الفتاة في مفكرة مواعيد روبرتسون؟ ومثل شخص يخترق السمع تحلق الكاميرا عند النافذة تختلف النظرة إلى السيدة لوك ونايت والمدير والفتاة وهم يحملقون في شخص على الفراش، ويسأل المدير السيدة لوك عما إذا كانت تعرف الرجل الذى يرقد هناك. وتجيب: لم أعرفه أبدًا وهي إجابة مناسبة لأنها تعرف فقط دافيد لوك. ويسأل المدير نفس السؤال للفتاة. فتجيب مؤكدة معرفتها لأنها تعرف دافيد لوك/ روبرتسون.

وتضرب الشمس فى أوسونا ويعزف الجيتار لحنًا هادئًا. ويتخذ فندق دى لاجلوريا ألوان المساء. ويسير الشخص الذى رأيناه فى الفناء متمهلاً عبر الطريق القذر ويتبعه الكلب. إنها لحظة سكينة والمكان الذى كان رملى للغاية إلى حد الأقرب للتراب البودرة كان يشبه شيئًا من الموسيقى اللاتينية مثل فيلم منيللى "يولاند واللص" (١٩٤٥) أو "القرصان" (١٩٤٨) فندق جذاب يخيم عليه لون الغروب الوردى الأزرق. والموسيقى رخيمة للغاية حتى أنها تتحدانا بأن نترك دار العرض من أجل شىء آخر إلا حالة السكون. وتضحك السماء أيضًا وتتحدانا لرؤية اللون القرمزى فى هذه الشذرات الوردية أو الظلام فى هذه السماء الزرقاء. وفى النهاية تظهر العناوين عبر الشاشة بينما تظهر أضواء المنزل ببطء.

النص الباطنى:

لكى نفهم النص الباطنى فمن الضرورى أن ننتقل من خارج إلى داخل الفيلم. ويبدو أنه من الممكن وجود نتائج معينة تناقض النص ولكنها فى نفس الوقت تكمله. فإنها تتضمن معرفة أن الفيلم ليس فى جوهره استغلال الشخصية الخطأ ولكن إلى حد ما هو اختبار وجودى للحياة وتفسير ميثولوجى لها.

تيمة الشخصية الخطأ:

هناك مجهود لإرغام المشاهد بأن يغوص داخل الفيلم ولذلك استخدم أنطونيونى خاصية الشخصية الخطأ ولكن ليس هدفه الحقيقى استغلال هذا الموضوع. فى الواقع فإن أنطونيونى يجعل من المستحيل النظر إلى الفيلم من

وجهة نظر منفردة على هذا المستوى لأن هناك أدنى أدنى تشابه مظهري بين لوك و روبرتسون. وفي أفلام التوائم المتماثلة - فيلم روبرت سيودوماك "المرآة المظلمة" (١٩٤٦) وفيلم كيرتس برنارد "حياة مسلوبة" (١٩٤٦) - أو التشابه - فيلم بيتر جودفرى (المرأة ذات الرداء الأبيض" (١٩٤٨) وفيلم روبرت هامر "الضحية" (١٩٥٩) - من المعتاد بالنسبة لنفس الممثل أن يلعب كلا الدورين. ففي فيلم "المسافر" يلعب جاك نيكلسون دور لوك وشوك ملفهيل دور روبرتسون. وعندما ينحرف أحد المخرجين عن هذا التراث فلابد وأن الفيلم لا يمكن أن يلائم النجم ليقوم بدور مزدوج لأن مثل توزيع الأدوار هذا قد يخالف الحبكة. ففي فيلم ألفريد هيتشكوك "الرجل الخطأ" (١٩٩٧) لم يستطع هنرى فوندا أن يقوم بدور الموسيقار البريء ودور المجرم لأن موضوع الفيلم كله - هو التضارب بين رجل بريء وبين رجل مذنب يشبهه - قد يضيع. ومع ذلك فإن حبكة فيلم "المسافر" قد تسمح لأنطونيوني بأن يختار نيكلسون لدور مزدوج. ويستطيع نيكلسون أن يلعب بسهولة كلا الدورين حيث أن لدى لوك مشهد واحد فقط مع روبرتسون. ومع ذلك اختار أنطونيوني ممثلاً آخر ليلعب دور روبرتسون ممثلاً لم يكن منافسًا ضعيفًا لنيكلسون.

ومن الواضح أن أنطونيوني قصد أن يكون فيلم "المسافر" شيئًا أكثر من مجرد تنويهًا على تيمة قديمة. وبجعل الشخصية الخطأ هى نقطة الانطلاق كان أنطونيوني حرًا فى استغلال فكرة مستهلكة: استحالة اليقين المطلق. ويتساءل أنطونيوني في النص الباطني: «هل فى مقدور المرء أن يعرف شيئًا يقينيًا؟». وكلما اقترب من الحقيقة كلما أصبح أكثر حيرة وغموضًا. فقد تكون ابتسامة في لقطة عامة، ابتسامة زائفة فى لقطة قريبة. فالحياة تخفي أسرارها من تدقيق الكاميرا، فبينما تكون الكاميرا على وشك أن توضح ما كان يحدث بالضبط في الفناء يبدأ حدوث شيء ما فى حجرة الفندق. ولكن الكاميرا تكون قد ذهبت بعيدًا لتعود فإذا ما فعلت هذا فإنها تعود إلى الماضي وذلك لتنهي كل شيء كان أنطونيوني قد بدأ فى إكماله.

المضامين الوجودية:

يتضمن تقريبًا بشكل حتى استغلال نتائج تبادل حياة أو حالة نفسية مع شخص آخر حركة داخل عالم الوجودية. لماذا يغير أحد الرجال ويبدل الأماكن مع شخص آخر إلا إذا لم تكن حياته بلا هدف وإلا إذا كان يريد أن "تصبح" شيئًا ما وليس مجرد وجود؟

فالفرد الوجودي يعتقد أنه وقع فى شرك عالم بلا معنى، عالم يثير القلق عندما يدرك المرء أنه موجود هناك فقط ولا شيء غيره. يجب أن يوجد المرء في المكان والزمان ولكن المكان والزمان هما بالتحديد منبع القلق. ويقارن جان بول سارتر الوجود بمادة لزجة تلتصق بالأفراد مثل الغراء. الوجود هو قذارة لزجة، حلوة بدرجة تغري بالغثيان ، وهو مفهوم مهيمن بحيث فى إمكانه أن يمنع الفرد عن الحركة ويسبب فقده لحريته، ويكون السبب فى خداع الذات، ويمنع هذا الفرد من استغلال أفعاله ليكون لها معنى. والطريقة الوحيدة التى يستطيع بها الإنسان الهرب من هذه الكتلة اللزجة هو أن يؤكد بأنه لم يكن هناك شيء من قبل ومن أجل تحقيق ماهية عن طريق أفعال ذات معنى، وبالاختصار يجب أن يجعل الأفراد من أنفسهم «شيئًا» وليسوا مجرد موجودين.

ويعبر أنطونيوني بصريًا ما يعبر عنه سارتر شفهيًا: حالة الوقوع في شرك لزوجة الوجود، عندما تتجمد السيولة وتتحجر الحرية لن تكون هناك حركة. ودافيد لوك هو رجل تحجرت حريته، لم يعد له وجود بالنسبة للآخرين، فقط الوجود من أجل الوجود الذى هو مجرد لا شيء، وسوف يظل فى هذه الحالة إلى أن يحرر نفسه من دافيد لوك ويصبح دافيد روبرتسون الذى هو رغم أن مهنته تقوم على الأقل بعمل شيء.

وأول مرة نرى فيها لوك يكون في الصحراء وهي الاستعارة الكاملة لوجوده، لا يتغير شيء في الصحراء فيما عدا اللون والرمل الذى يتبدل لونه بين البني المائل للاحمرار والبيج المتقرح، وتمثل الصحراء حياته التي تشبهها في السكون، ومتزوج

من امرأة لا يحبها، ومحبط في مهنته التي تتطلب منه أن يتتبع الحروب في مناطق غامضة من الكرة الأرضية ويحاور رجال يراوغون في الكلام إذا ما تكلموا بالمرة ، أنه يسكن عالمًا لا شخصية له وبلا تواصل مثل العالم الذي يجده في أفريقيا.

الصحراء ليست فقط لا تتحرك ولكنها بالمثل صاخبة، ويحملق الرجل فى لوك بأعين فارغة ويتسولون سجائرًا منه دون أن يطلبوا بأنفسهم ولكن برفع أصبعين على شفاههم، والصحراء أيضًا متنافرة: أفريقي بغطاء رأس أبيض يصب لنفسه فنجانًا من الشاى الساخن فى شمس الظهيرة، وصبى يبدو أنه لا يفهم الإنجليزية يصيح "Stop" الصمت، الجذب والتنافر : الوجوه الثلاثة للصحراء والوجوه الثلاثة لدافيد لوك.

يجب على الإنسان الوجودي أن يكون متورطًا (فى مصطلح سارتر مذنبًا) يصبح لوك مذنبًا عندما يحافظ على موعد روبرتسون في فندق دي لاجلوريا. فهو ليس لديه فكرة عن سبب الموعد فيما عدا الاتصال بشخص يسمى "ديزي". إنه ليس بالضبط إحساس بالمصيرية التي تقوده إلى المحافظة عليه ولكن الإدراك بأن المحافظة على الموعد حتى ولو كان المرء لا يفهم هو شكل من التعهد أو شرحه بشكل وجودي بأن التعهد (التورط) يمكن أن يكون لا شيء أكثر من المحافظة على موعد شخص آخر، قد يتذكر المرء اعتراف فلاديمير الفصيح في مسرحية صامويل بيكيت «في انتظار جودو»: قد حافظنا على موعدنا .. كم يتباهى كثيرًا العديد من الناس؟

العناصر الميثولوجية:

يسأل لوك الفتاة أثناء وجودهما في فندق دي لاجلوريا أن تنظر خارج النافذة وتخبره بما تراه، تكون إجابتها بلا دلالة لأن المشهد الذي كان يمر أمامها لا معنى له، وتسأل الفتاة مداعبة: هل من المخيف أن يكون المرء أعمى؟، ويجيب لوك بأحد الأمثلة عن رجل أعمى استرد بصره، فى البداية كان الرجل منبهرًا ولكنه

أصبح تدريجيًا مدركًا لقبح الحياة. وفي النهاية عاد إلى حجرته وبعد ثلاث سنوات من الإبصار انتحر. ويذكرنا مثل لوك هذا بمأساة أوديب الذي فقأ عينيه بعد أن "رأى" حقيقة نفسه، ولوك مثل أوديب لديه ملامح شخصية معينة للشخصية التراجيدية، وهو يتعلم أيضًا شيئًا عن الوجود: أن يكون المرء متورطًا فيجب أن يحافظ على المواعيد بصرف النظر عن النتائج. التورط حتى ولو ينتهي بالموت هو أفضل من حياة منفصلة وإيمان رديء، وتقصى أوديب جريمة تسببت عن سقوطه، حافظ لوك على موعد أودى بحياته، فإن كل منهما على الأقل فعل بدلاً من أن يكون مفعولاً به، فكل من لوك وأوديب مارسا حريتهما. ولوك مثل أوديب أصبح مقيدًا بين قطبي الضوء والظلام، بين الحياة فى النور كداڤيد روبرتسون والحياة في الظلام كداڤيد لوك. وباختيار الضوء اختار لوك الموت وباختيار الرؤية يختار أوديب الظلام.

وليست أسطورة أوديب هي الوحيدة فقط التي تعمل في فيلم "المسافر" فالفيلم أيضًا هو استرجاع للهبوط الأسطوري إلى العالم السفلي الذي يقوم به البطل تحت قيادة مبصر أو ظل، تقود لوك الفتاة فى رحلته مثل آينياس الذي قادته سيبل عبر هاديس أو دانتي الذي قاده فرجيل خلال دوائر الجحيم، فالفتاة هي رفيقة لوك وضميره تحثه على الاستمرار مثلما حثت سيبل آينياس عندما أصبح خائر القوى أو كما شد فرجيل من عزيمة دانتى عندما هبطا، وعندما كان لوك على وشك أن يتخلص من مفكرة روبرتسون وبصرف النظر عن الموعد في أوسانا تصر الفتاة على أن يحافظ على الموعد لأن روبرتسون طلبه، فإذا كان هو روبرتسون فيجب أن يفعل ما كان سيفعله روبرتسون. وكل ما نعلمه عن الفتاة أنها طالبة في الهندسة المعمارية ولكنها هي التي تحدد اتجاه أوديسة لوك وشكلها.

طبيعة الفيلم:

يضيف أنطونيونى بعدًا آخر للفيلم وذلك فى السبع دقائق الأخيرة وذلك بتوضيح نظرية سينمائية من خلال حركة الكاميرا بمفردها، فهذا الفصل هو

إجابته على السؤال الذي يحير الفنان دائمًا: هل يستطيع المرء أن يسجل دائمًا ما يراه أو يمارسه وذلك بدقة متناهية؟. فبالرغم من أن ذلك يبدو غير ممكن بالكلمات التي يمكن أن تكون ليست واضحة وليست دقيقة، وقد يكون فى مقدور الكاميرا تسجيل الحقيقة بالوضوح والدقة، ومع ذلك فقد ينكر أنطونيوني هذا الافتراض لأن الفيلم أيضًا محدود. فحتى الحقيقة تراوغ الكاميرا التى تكون رؤيتها فى الغالب يمكن الاعتماد عليها أكثر من رؤيتنا. ومن جراء حماقتنا فإننا نظن أنه كلما اقتربنا من الشيء كلما كان أفضل لنا لنحدد طبيعته ولكن فى الواقع كلما اقتربنا من الشيء كلما أصبح غامضًا أكثر، وكلما اقترب المرء من لوحة "الموناليزا" على سبيل المثال كلما زادت حيرة ابتسامتها. هل هي تبتسم برقة أم أنها ابتسامة مفتعلة؟ هل هي ابتسامة الرضاء أم ابتسامة المواساة؟ أو هل هناك ابتسامة على الإطلاق؟

يقرر الفصل الأخير لفيلم "المسافر" بإيجاز رائع رأى أنطونيوني في قدرة الإنسان على المعرفة، في البداية وقعت أنظار الكامير على سيارة صغيرة بيضاء بعلامة مبهمة على السقف، وفي نهاية الفيلم تعود السيارة وفى هذه المرة تكون العلامة أكثر وضوحًا: نستطيع أن نتبين كلمة «الأندلس»، وهذا يعني أننا في جنوب أسبانيا ولا يجب أن نفاجأ بعد كل تلك البيوت البيضاء والقرى الكئيبة. وتذكر أيضًا اللقطة الأخيرة في الفيلم لرجل يسير فى طريق يتبعه كلب، كلب أندلسي.

كان فيلم لويس بونويل الأول "كلب أندلسي" (١٩٢٨) كلية بلا حبكة ويتكون من مجموعة من صور أشبه بالأحلام، والذي لا نستطيع أن ننساه هو تقطيع عين امرأة بالموس. وبتلخيص ما يحدث في السبع عشرة دقيقة لفيلم "كلب أندلسي" فإنه يبدو وكأننا نلخص مضمون أحد الأحلام، نستطيع أن نحاول الوصف بالكلمات ما يحدث فى الأفلام ولكن سنضفي على حلمنا شكلاً لم يكن له، فإن أنطونيوني بمهارة لا تصدق يبعث بالتحية إلى بونويل في الفصل الأخير في

استغلاله أو تناوله لأسطورة الموضوعية. فالحقيقة مثل فيلم "كلب أندلسي" فهو فيلم لا يدور في أسبانيا وليس له أية علاقة بكلب.

وفي الحقيقة فإنه يمكن تصنيف فيلم "المسافر" لتجربة سينمائية كاملة لأنه يحقق كل مواصفات الفن العظيم في هذا الوسيط، فهو أولاً فيلم لا يمكن تحقيق أفكاره في أي وسيط آخر. فالسينما هى الوسيط الوحيد لفيلم "المسافر" لأن هدف أنطونيوني هو أن يجعلنا "نرى" حدودية كل من المعرفة الإنسانية والسينمائية.

وهو أيضًا فيلم لا تعتمد عظمته على السيناريو ولكن على رؤيته. (نادرًا ما يلقى الأدب العظيم نجاحًا على الشاشة لأنه حقق عظمته فى شكل آخر). إن سيناريوهات أنطونيوني ليست أو حتى أدبية بشكل متعمد، فهي قليلاً ما تلبث بشكل قد يبدو الحوار فيها سطحى ومبتذل:

الفتاة: الناس يختفون كل يوم

لوك: عندما يخرجون من الحجرة

يريد أنطونيوني سيناريو يسمح له بعمل ما يمكن رؤيته ولا يسمح به ما يقال. فإن التجربة السينمائية الكاملة هى التى يقودنا نصها بشكل طبيعي إلى نصها الباطني، يهتم نص فيلم "المسافر" بنتائج انتحال الشخصية، ويحدد النص الباطني أصل النص من رغبة الإنسان لمعرفة الحقيقة، وهى رغبة قد عبر عنها الناس عبر التاريخ بشكل أسطوري وفلسفى في أفكارهم الخاصة وفى أفعالهم العامة.

وفي النهاية فإن فيلم «المسافر» يصنف كسينما مكتملة لأنه يملك قوة الفن العظيم، وتتكاثر معانيه وتتداخل، لا يستطيع تفسير واحد أن يعطيه حقه لأن هناك نقابًا آخر يجب إزاحته.

تحليل الأفلام السينمائية:

باختصار إذا كان هناك فيلم تعتقد أنه يحتوي على كل ما يجب أن يحتويه الفيلم السينمائي فعليك أن تسأل الأسئلة الآتية:

- ما هي التقنية التي استخدمها الفيلم لخلق إحساس الفيلم الكامل وليس مجموعة من المشاهد؟

- هل يمكن أن يكون أي شيء ما عدا أن يكون فيلمًا سينمائيًا - رواية، قصة قصيرة ، مسرحية مثلاً - ويبقى مؤثر أو أنه وسيط سينمائي وصل إلى مستوى من الامتياز؟

- كم تم من معظم الفيلم بالصور أو حركة الكاميرا دون اللجوء إلى الحوار؟

- هل قام الفيلم بتعميق وإعلاء القصة التي يسردها؟

- هل تفاعلت الكاميرا مع السيناريو بحيث قدم كل منهما أفضل ما عنده بحيث أصبحت الكاميرا والصور حليفين وليسا غريمين؟

- ما هو الذي بين السطور؟ كيف أثرى الفيلم؟

سوف تسمح لك الإجابة على هذه الأسئلة بتحليل الفيلم حيث يجعل تجربتك السينمائية القادمة التي تقوم بها ذات معنى، ويحاول صناع السينما استخدام وسيطهم لخلق مؤثرات لا يمكن تحقيقها في شكل آخر، إذا ظل الفيلم كليةً بمستوى سطحي وأغرق فى الناحية البصرية وفي إمكان ما تريد أن تقدمه يمكن اختصاره فى مشهد واحد يصبح ما قمت به انحرافًا. ولا يستهلك فن السينما نفسه فى مشهد واحد. وباستخدام عين تحليلية يمكنك العودة إلى الأفلام مرة ومرات وتطور فهمك وتذوقك للشكل الفني.

الفصل الثامن
نظرية الفيلم والنقد

يعتبر النقد في حقيقة أمره منذ أرسطو حتى جون درايدن مجرد نظرية للأدب، وقد يصيب الإحباط الطلبة الذين يقرأون كتاب أرسطو «فن الشعر» إذا ما توقعوا وجود تحليل مفصل للمأساة الإغريقية، ففي كتاب «فن الشعر» كان أرسطو يقوم بتقديم نقد تقنيني: كان يضع أسسًا معينة (الفن كمحاكاة ـ الحبكة كروح ـ والبطل المأساوي كوسيط بين الخير المطلق والفساد المطلق) ويقيم تصانيفًا وفروقًا مختلفة (الحبكة البسيطة في مقابل الحبكة المعقدة وأنواع الإدراك). ولكنه لم يكن يقوم بتفسير النص أو استكشاف مستويات معانيه.

وفي كتابه «عن الأسمى» قام لونجينيوس بتحليل إحدى قصائد سافو ، ولكن المضمون العام لرسالته كما وصلت إلينا يعتبر أيضًا تقنينيًا، كيف يمكن تحقيق الأسمى وكيف لا يمكن ذلك؟ وما هي عناصر الأسمى التي يمكن تعلمها وما هي العوامل المتأصلة فيه؟

ويتجاهل أيضًا هوارس في رسالته «فن الشعر» النقد التطبيقي كما فعل سير فيليب سيدني في «دفاع عن الشعر» الذي يوحي عنوانه الدفاع عن الفن أكثر منه تفسيرًا له.

ويعتبر النقد الوصفي الذي يقوم على تحليل العمل الأدبي جديدًا نسبيًا، فقد بدأ فى عام ١٦٨٨ عندما كتب درايدن «مقال عن الشعر الدرامي» ولم يوفق التوفيق الكافي في ذلك.

وكان درايدن عظيمًا في إبراز أصل الدراما الإنجليزية ولكنه عجز عندما حاول أن يقوم بتحليل إحدى المسرحيات الإنجليزية وهي مسرحية بن جونسون "السيدة الصامتة" وقد بدأ ذلك النوع من النقد الذي اعتاد عليه معظمنا ـ حيث يجرى فحص النص سطرًا سطرًا وصورة صورة ـ مع النقاد الجدد (جون كراونسوم وكلينث بروكس وروبرت بن وارين وآخرين) والذي ألقى الضوء كله على العمل متجاهلاً الظروف التاريخيه التي خرج منها، ومتجاهلاً أيضًا حياة المؤلف الشخصية.

تاريخ النقد السينمائي

الروسي:

لقد بدأ النقد السينمائي في روسيا في الواقع مع ظهور ثورة ١٩١٧، والحق يقال إنه قبل ذلك الوقت كان لدى الصحف محرريها السينمائيين، وإنه فى عام ١٩١٥ نشر فاشيل لندساي «فن الصورة المتحركة»، وفي عام ١٩١٦ نشر هوجو مونستربرج «السينما ـ دراسة سيكولوجية». ولكن لم يحاول أحد السينمائيين أن يشرح طبيعة حرفته إلى أن بدأ ليوكوليشوف الكتابة في عام ١٩١٧، وفى ورشة كوليشوف في مدرسة الدولة للسينما في موسكو والتي ضمت مشاهير التلاميذ من أمثال ف. أ. بودوفكين ولمدة قصيرة سيرجي أيزنشتين، قام كوليشوف بإجراء تجارب مختلفة في المونتاج ـ الذي قام بتعريفه على أنه «وصل اللقطات في نظام جرى التفكير فيه مسبقًا» .. و «تناوب اللقطات» و «تنسيق المادة السينمائية» ـ ليبرهن كيف أن المونتاج في مقدوره أن يغير وجه الحقيقة الموضوعية. فقام كوليشوف بعملية قطع متداخل للقطة كبيرة لوجه محايد لأحد الممثلين مع لقطات مختلفة:

١ ـ طبق حساء

٢ ـ امرأة في تابوت

٣ ـ فتاة صغيرة ودمية دب

٤ ـ وتعجب المشاهدون لقدرة الممثل على التنوع فى التعبير:

١ ـ الجوع

٢ ـ الحزن على وفاة أمه

٣ ـ السرور لرؤية ابنته

وواصل بودفكين خطوات أستاذه، واتخذ منه مثله الأعلى وأعلن بشكل مبالغ فيه أنه في الوقت الذى قام فيه الآخرون بصنع الأفلام فإن كوليشوف قد صنع السينما، ولم يكن كوليشوف معصومًا من الخطأ، رغم أنه مازال جزء كبير من نظريته له قيمته والبعض الآخر إما مغالط فيه أو مضلل، فاعتقاده أن اللقطة تساوي الكلمة قد أدى إلى سوء فهم ما يمكن أن تقوله اللقطة أو عجزها عن قوله، وأدت مقارنته بين الجملة والمشهد إلى أن يقتصر المشهد على إبلاغ المعلومة التي تستطيع الجملة إبلاغها. ويعتبر قوله بأن الطريقة التى يجرى بها ترتيب الفيلم أكثر أهمية مما يعنيه يعتبر مساويًا للمغالطة التي تقول بأن الشكل أكثر إيحاء من المضمون.

وطبقًا لعقيدته يعتبر كوليشوف ناقدًا للطريقة التي يتبعها المخرجون الروس فى إخراج مشاهدهم. وحيث إنه كان من أعظم المعجبين بالأفلام الأمريكية فقد عقد مقارنة بين المونتاج الأمريكي السريع والمونتاج الروسي البطيء. وتخيل مشهد انتحار المفروض فيه أن يجلس رجل بائس على مكتبه ويخرج مسدسًا من درجه ويلصقه لوجه الرجل وقد بدا عليه اليأس، ولقطة ليده وهي تدخل الدرج، ولقطة كبيرة للغاية لعيني الرجل، وفي النهاية يطلق المسدس، أما المخرج الروسي فسوف يقوم ببساطة بتصوير اللقطة كما لو كانت تحدث على المسرح.

ولم يكن ما يعنيه كوليشوف بالمونتاج في هذا النموذج سوى تقنية المونتاج الذي اكتمل على يد د. و. جريفيث. ولذلك فعندما قال كوليشوف بأن المونتاج تطور في أمريكا فقد كان يقول الحقيقة.

واستمر بودوفكين في اكتشاف تعقيدات المونتاج التي كانت ما تزال تعني - حتى هذه المرحلة - التوليف. وأثار الجدل فيما يتعلق بأن أساس الفن السينمائي هو التوليف وأن الفيلم لا يصور ولكن يجرى بناؤه من قصاصات السيلولويد المنفصلة.

وفتن بودوفكين بما يحدث عندما تتحد لقطتان مختلفتان داخل نفس المضمون السردى. وعلى سبيل المثال فى فيلم ١٩٢١ لهنرى كنج عندما تدخل إحدى البغايا أحد المنازل وترى قطيطة وعندئذ تريد أن تقذفها بحجر. فيقرأ بودوفكين المشهد على هذه الطريقة: بغي + قطيطة = سادية.

وكان بودوفكين مجانبًا للصواب في نظر أيزنشتين: لم تكن المعادلة أ + ب = ج ولكن أ × ب = و، فالهدف من اللقطات هو التعارض وليس الاتصال، فلم يعد المونتاج بالنسبة لأيزنشتين مسألة ضم اللقطات أو تعاقبها ولكن بجعلها تتعارض كل مع الأخرى: أ × ب = و ، ثعلب × رجل أعمال = مكر وبراعة. وفي فيلم "إلى داڤيد" عندما يقطع كنج من البغي إلى القطيطة فإن كلا من البغي والقطيطة بارزان في نفس المشهد. وفي فيلم «الإضراب» ١٩٢٤ عندما يتبع أيزنشتين وجه رجل بصورة ثعلب، فالثعلب ليس جزءًا مكملاً للمشهد بالطريقة التي عليها القطيطة. فالقطيطة عند كنج شخصية أما بالنسبة لأيزنشتين فيعتبر الثعلب استعارة.

أصحاب القواعد:

أصبح من الضروري بدخول اصطلاحات جديدة (مونتاج، مزج، مسح ... إلخ) في مفردات السينما التعريف بها لشرح وظائفها. وفي عام ١٩٣٥ نشر ريموند سبوتسوود كتابه قواعد الفيلم وكان الغرض منه هو التبسيط والتحديد للغة والأجرومية السينمائية (١) وانتقد سبوتسوود بعض الوسائل التي يعبر بها الفيلم عن نفسه. وطالب بالتقليل من استخدام المسح لأنه - على غير القطع الذي لا

(1) Raymond Spottiswoode "A Grammar of the Film: An Analysis of Film Technique (Berkeley : University of California Press 1969) 29.

يلاحظ ـ يثير الانتباه إليه. وكان يعتقد أنه في الوقت الذي يمكن تبرير عمليات المزج فإنها تؤثر على إيقاع الفيلم لأنها تقيم جسرًا بين اللقطات وتغير من الجو العام للمشهد. وبالرغم من أن كتاب «قواعد الفيلم» كان محاولة جادة لتحليل التكنيك السينمائي فقد أسدلت المستويات السينمائية الحديثة ستائر النسيان على بعض أجزائه.

المدافعون:

جمع سبوتسوود بين دراسة المصطلحات السينمائية والدفاع عن الوسيط وناقش إمكانية أن تصبح الأفلام فنًا إذا ما أصبحت أولاً جزءًا من حياة الأمة الثقافية. ويجب على النقاد أن يساعدوا الفيلم على تطوير شخصيته القومية. وكان مضطرًا للدفاع عن السينما ـ كما كان سيدني مضطرًا للدفاع عن الشعر منذ ٢٥٠ عامًا مضت ـ ضد المقللين من قيمتها والذين كانوا يصفون رواد السينما بالحماقة. ومع هذا فهناك قليل من الدفاعات البليغة عن صانع الفيلم كدفاع رودلف أرنهايم في كتابه «الفيلم كفن».. لا يقدم صانع الفيلم العالم كما يبدو بشكل موضوعي فقط ولكن بشكل ذاتي أيضًا فهو يخلق واقعًا جديدًا حيث يمكن أن تتكاثر فيه الأشياء ويدير حركاته وأحداثه إلى الوراء ويشوهه ويبطئ ويعجل من سرعته، فهو ينفث الحياة في الحجر ويجعله يتحرك، ويخلق الصور من الفوضى واللامحدود بشكل ذاتي ومعقد مثل فن التصوير(٢) فيرى أرنهايم أن الحقيقة القائلة بأن التصوير له حدود لا يتجاوزها هو بالتحديد ما يجعل السينما فنًا. فالتصوير يعجز عن إعادة الواقع تمامًا وهذا لا يجعل السينما مجرد إحلال للواقع وتصبح حليفًا أو عدوًا له ولكن لا تعادله أبدًا. فالسينما فن الوهم الجزئي وهو نصف الوهم الموجود في المسرح الذي يجعلنا نقبل حجرة ذات جدران ثلاثة فقط. وفي الفيلم الصامت قبلنا الشخصيات التي تتكلم ولكن لا نسمعها ونتحمل غياب الألوان في الفيلم الأبيض والأسود.

---

(2) Rudolf Arnheim "film as Art (Berkeley: University of California Press 1974), 50.

والسينما قادرة على التشويه فهي ليست وسيطًا واقعيًا تمامًا. ويرد أرنهايم على المتشككين الذين يعتقدون بأن الكاميرا تعيد تقديم الموضوع كما هو وبأن الكاميرا في إمكانها أن تتناول موضوعًا من زوايا مختلفة وغريبة وتخلق تأثيرات نراها عادةً فى اللوحات العظيمة. "ويبدأ الفن حيث تنتهي ميكانيكية إعادة تقديم الواقع" (٣) .. لقد كان أرنهايم على ثقة بأن السينما فن.

الواقعيون:

منذ أن بنى نقاد السينما الأوائل نظرياتهم على الأفلام الصامتة كانوا أكثر تعاطفًا مع المونتاج من الذين ظهروا مع ظهور الأفلام الناطقة. فقد أدى وجود الصوت إلى وجود حوار منطوق وبمجرد أن تعلمت الأفلام النطق لم تعد قاصرة مثلما كانت في أيام صمتها. ولم يعد المونتاج الروسي يلائم الفيلم الروائي الناطق فقد يؤدي الجمع بين الوجه السعيد والجدول الرقراق - إلى كسر التتابع الدرامي أو تدمير الإحساس بالواقعية.

وقد كتب أندريه بازان الذي كان موته المبكر فى ١٩٥٨ بمثابة خسارة لا تعوض للنقد السينمائي - كتب يقول هناك حالات يكون فيها المونتاج أبعد ما يكون عن جوهر السينما ويكون من سلبياتها (٤). وكان ما يضايق بازان من المونتاج هو عجزه عن عدم تقديم أكثر من وجهة نظر محدودة وتشوه الواقع دائمًا. ويميز بازان بين تقليدين أساسيين في السينما: المونتاج وإخراج المشهد أو القطع في مقابل المشهد الطويل. ولقد ساند «إخراج المشهد» وفضل من المخرجين رينوار ووليام وايلر وأورسون ويلز ... إلخ.

وإخراج المشهد «ميزانسين» أي تصوير المشهد في لقطة واحدة والاعتماد على حركة الممثل داخل المشهد دون أن يلجأ المخرج إلى القطع.

---

(3) Ibid., 57

(4) Andre Bozin "What is Cinema? Vol. I, Trans. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press 1967), 50.

وإخراج المشهد هو مصطلح اشتق من المسرح ويصعب ترجمته لأنه يوحي بأشياء متنوعة، فهو يعني وضع الفيلم على خشبة المسرح بنفس الشعور وذلك من أجل الحصول على الأسلوب والتفاصيل التي يلعب بها مخرج المسرح، ويعني أن المخرج يمسرح الحدث ويضع الممثلين فى أماكنهم داخل الكادر ويقوم بإلباسهم ملابسًا تلائم العصر وجو الفيلم ويحيطهم بديكور يثير العواطف هو الآخر - وباختصار يخلط كل عناصر الفيلم من التمثيل والمكياج إلى تكوين اللقطات إلى شكل كلي يقترب نسبيًا من الواقع بقدر ما يراه أو تراه.

ويحقق المخرجون الذين يعملون داخل نطاق تقليد «إخراج المشهد» درجة عالية من الواقعية بتصويرهم مشاهد معينة فى لقطات طويلة. ففي الواقع فإن أجمل جزء في عمل الكاميرا يكون نتيجة لاستخدام اللقطة الطويلة. فبداية فيلم "لمسة الشر" ١٩٥٨ إخراج أورسون ويلز تستمد قوتها من كونها لقطة متحركة مستمرة دون أن تقطع، وكانت اللقطة الطويلة واضحة على الأخص في فيلم "أجمل سنوات حياتنا"١٩٤٦ لوايلر وهو فيلم طوله ١٧٢ دقيقة ويقل عدد لقطاته عن ٢٠٠ لقطة بينما يتراوح متوسط أي فيلم من ٣٠٠-٤٠٠ لقطة في الساعة. وقام وايلر بتصوير عدة مشاهد دون أن يقوم بقطع واحد وخلق الفعل ورد الفعل داخل نفس اللقطة. وقد نالت إعجاب بازان تمامًا النهاية المشهورة: زفاف ويلما (كاتي دونيل) وهومر (هارولد روسيل) المبتور اليدين. حيث كانت كل القواعد موجودة: آل وميلي ستيفنسون (فردريك مارسن وميرنا لوى) وابنتهما بيجي (تريزي رايت) وفريد ديري (دانا أندروز) أفضل أصدقاء هومر. وفريد وبيجى عاشقان ولكن عجزه عن الحصول على عمل حال دون زواجهما. وبينما يتبادل هومر وويلما القسم يلتفت فريد ناحية بيجى التى تقف مع والديها. وفي هذه اللحظة يضع وايلر كل واحد داخل الكادر. ويبدو القسم منطبقًا على فريد وبيجي أيضًا وتكون النتيجة هو الإيهام بالزواج المزدوج.

وامتدح بازان مشهدًا آخر وهو المشهد الذي يتصل فريد تليفونيا ببيجي لينهي علاقتهما: فريد وآل ستيفنسون وهومر ألبر. هومر يعزف على البيانو بخطافيه. وفي حركة متصلة تتحرك الكاميرا من البيانو إلى كشك التليفون وتتوقف برهة

قصيرة فقط من أجل نظرة سريعة إلى آل. فقد يستخدم مخرج آخر بعض القطعات أو يعطينا الفرصة للتصنت على المحادثة التليفونية الدائرة بين فريد وبيجي. والحقيقة أن ما قام به وايلر لا يدعم رأى بازان بأن وايلر لم يكن له مقلدين ولكن أتباع فقط. فهدف بازان من السينما هو تحقيق أكثر ما يمكن تحقيقه من الواقعية بقدر الإمكان. ولكن المخرج وحده لا يمكن أن يبرز الواقعية، فهو في نفس الوقت في حاجة إلى رؤية عميقة، ولذلك فإن الإخراج والرؤية العميقة حليفان، ويرى بازان أن للرؤية العميقة ثلاث امتيازات أخرى:

فهي تجعل المتفرج على اتصال قريب بالصورة

وهي أكثر تحديًا من الناحية الفكرية من المونتاج الذي يداعب أحاسيس المتفرجين ويقضي على حرية الاختيار لديهم بأن يجعلهم يشاهدون فقط ما يريد صانع الفيلم أن يشاهدوه (فالرؤية العميقة على العكس تقدم للمشاهدين الصورة كلها التي قد يختارون من خلالها ما يشاهدونه فقط على حدة مثل مقدمة الصورة).

وهي تدع المجال للغموض الذي يعتبر جوهريًا تمامًا بالنسبة للأعمال الفنية بينما يقلل المونتاج معاني المشهد إلى معنى واحد (وجه مبتسم + جدول رقراق يسمح فقط بتفسير واحد).

ولم يعبر بازان عن نظريته السينمائية بعمل نقدي كامل الاتساع ولكن على شكل مقالات وفقرات لم يتم ترجمة معظمها إلى اللغة الإنجليزية. ومع هذا فمن الواضح أنه كان يتحرك نحو نظرية جمالية للواقعية. فقد تأثر بازان بشكل خاص بأفلام الواقعية الجديدة الإيطالية التي ظهرت عقب الحرب العالمية الثانية وعلى سبيل المثال: «مدينة مفتوحة» ١٩٤٥ لروسلليني و«بيزان» ١٩٤٦ و «سارق الدراجة» ١٩٤٩ لفيتوريو دي سيكا، فقد رأى أن هذه الأفلام تقدم نفس الاحترام للواقع الذي قدمه ويلز في فيلمه «المواطن كين» ١٩٤١.

فالواقعية الجديدة والرؤية العميقة لديهما نفس الهدف: الالتصاق بالواقع. وفي أي فيلم من أفلام الواقعية الجديدة يصبح مونتاج أيزنشتين مستحيلاً فلا

يمكن إضافة أي شيء للواقع الموجود. ويجب أن تتبع القطعات السيناريو الذي لا يحتمل أي تناقضات.

ومنذ البداية كانت واقعية السينما هي السبب في جعل معارضيها ينظرون إليها على أنها مجرد مسخ للطبيعة ويرى سيجفريد كراكاور أن قدرة السينما على إدراك الواقع لا تعد عيبًا بل هى أعظم مصدر قوة لها، تمامًا كما أصر أرسطو في «فن الشعر» على طبيعة الفن قل طبيعة المأساة فقد بدأ كراكاور «نظرية السينما» الجديدة ليس بالكلام عن السينما نفسها بل عن أبيها ـ التصوير.

ويرى كراكاور أن ينظر إلى التصوير على أنه فن لنفس السبب ويرفض أن ينظر إلى السينما على أنها فن، فالمصور يفتقد حرية الفنان وتنقصه الحرية فى خلق رؤيته الداخلية. فكلا من المصور والمخرج يعتمد بشكل أكبر على العالم المادي أكثر من الرسام أو الشاعر. ففي الفن تختفي مادة الطبيعة الخام بينما تبقى في السينما.

وإحجام كراكاور عن رفع السينما إلى مستوى الشكل الفني ينبع بالحتمية من اعتقاده بأن السينما أفضل استعدادًا لتسجيل الواقع الملموس عن أي وسيط آخر.

وبالتالي يجب على السينما أن تظل باقية على سطح الواقع لأنها عندما تحاول أن تخترق السطح فإنها لا تصبح من السينما في شيء. وتحدى باركر تايلر عقيدة كراكاور عندما رأى أن السينما قد طرقت بنجاح موضوعات انقسام الشخصية إنجمار برجمان في "برسونا" ١٩٦٦ واستحالة اليقين (مايكل أنجلو أنطونيونى فى "التكبير" ١٩٦٦بالتحرك من السطح إلى عوالم الشعور حيث أحجمت الكاميرا عن الخوض فيها من قبل. ومن الممكن أن يتفق كراكاور مع تايلر ولكنه قد يضيف وقتئذ: "برسونا والتكبير ليسا من السينما بمكان" وهذا لا يعني أنهما أقل قيمة من بقية الأفلام (على العكس تمامًا) ولكنهما يتعاملان مع شكل

من أشكال الواقع (أفضل ملائمة للرواية). ويعتبر وضع كراكاور على وجه الدقة وضعًا كلاسيكيًا : فكل شكل يحقق أعلى مرحلة له من التطور عندما يحقق ما يعجز عنه أي شكل آخر.

ويرى كراكاور أن الأفلام إما سينمائية أو ليست من السينما بمكان، وكلما زاد تمسكها بالواقع المادي كلما زاد اقترابها من السينما، وبمجرد أن تعنى بالواقع المادي من أجل الواقع الروحي فإنها تصبح أقل سينمائية.

ولذلك فإنه قد يسمى الأنواع الآتية غير سينمائية بطبيعتها:

الفيلم التاريخي لأنه إعادة تصوير لعصر مضى.

الفيلم الخيالي وذلك من أجل مبالغته لما هو فوق الواقع.

الإعداد الأدبي وذلك لأن الواقع المادي في الرواية أو المسرحية ليس الشيء الوحيد ذا الأهمية فهناك الواقع الداخلي للشخصيات الذي يصعب على الكاميرا الدخول فيه.

وبما أن السينما قد انبثقت عن التصوير ولذا فهي تشاركه في سمات أربع:

الميل إلى الواقع اللامحدود.

الميل إلى المصادفة والعشوائية.

معنى اللانهائية.

تفضيل اللاحتمي

وسمة خامسة تعتبر خاصة بالسينما وحدها: القدرة على تناول التدفق اللانهائي للحياة كما يبدو فى مجرد المواقف والأحداث التي يتكون منها الوجود الإنساني.

ولا يعني كاركادر أنه يجب أبدًا على السينما أن تحاول رصد الواقع أو أنها يجب عليها دائمًا أن تتعامل مع مثل هذه الموضوعات مثل لقاءات الصدفة

والأحداث العشوائية. فهو يعني فقط أن السينما تفضل الطبيعة الخام وتقاوم الزائف ولذلك فإن الفيلم يخيب أملنا عندما نشبهه بالمسرحية.

وكما رأينا فإن تصوير فيلم من وجهة نظر مشاهد في مقعد الصالة يختلف تمامًا عن تصويره من وجهة نظر عين الكاميرا التي يمكنها أن تنظر إلى أعلى وأسفل وحول وتحت وخلف ما تراه. وطبيعي أن يفضل التصوير العشوائية لأن بعض الأفلام التى نالت أكبر الشهرة في تصويرها كانت نتيجة لوجود المصور في المكان السليم في الوقت السليم.

وعندما يقول كراكاور أن السينما تميل إلى العشوائية فهو لا يعني أن الكاميرا سوف تسجل كل ما يتصادف مروره أمام عدساتها ولكنه يعني أن العديد من الأفلام الجيدة تتضمن المصادفة التى تحدث في الشوارع وأماكن الفساد في الغرب وعلى ظهر السفن وفي المطارات ومحطات السكك الحديدية ومداخل الفنادق وهلم جرا.

وتميل السينما إلى اللانهائية لأن الواقع المادي يبدو لا نهائيًا ولذلك ففي أي فيلم قد يعني تغير المشهد تغييرًا لقارة. وعلى المخرج أن يتعلم طريقة عبور المسافات البعيدة بخلق وسائل الانتقال مثل الاختفاء والمزج، فالسينما غير محدودة لأن الواقع المادي هو الآخر غير محدود، فتعارض الوجه الضاحك والجدول المنساب يثير نفس رد الفعل للعالم كله، ولكن ماذا عن وجبة الفراولة البرية واللبن التي قدمتها ميا إلى الفارس في فيلم «الختم السابع» ١٩٥٧ فلم يزيف برجمان الواقع بأن يجعل الفراولة البرية واللبن أكثر مما هي عليه. ويعتبر محتوى المشهد أى الفراولة البرية من طعام نزهة إلى طعام القربان المقدس ويحول أيضًا هذين اللذين يتناولان الطعام إلى متناولين للعشاء الرباني. فالواقع اللامحدود هو أحد مفاخر السينما حيث يمكن لشيء واحد أن يكون هو بالذات وفي نفس الوقت رمزًا. ولم تكف كل من الفراولة البرية واللبن عن كونهما هكذا: مجرد طعام. ويحدد المشهد نوع الطعام: روحاني كما هو مادي.

وفي نهاية «نظرية السينما» يركز كراكاور على تحويل جوهر بحثه إلى أسطورة. وهي ليست أسطورة أصلية ولكن الأسطورة القديمة لبرسيوس ورأس ميديوزا، لأن رؤية رأس ميديوزا كانت تحول الرجال إلى أصنام، وحذرت أثينا برسيوس بألا ينظر بشكل مباشر إليها ولكن من خلال انعكاسها على درعه اللامع.

والآن فإن السينما تختلف عن كل الوسائط الموجودة بكونها تمسك بمرآة تعكس الطبيعة، ومن هنا جاء اعتمادنا عليها لإعكاس الأحداث التي تعترض طريقنا والتي قد نقابلها في واقع حياتنا، والشاشة السينمائية ما هي إلا درع أثينا اللامع (٥).

ومن هنا جاء العنوان الكامل لكتاب كراكاور «نظرية السينما.. خلاص الواقع المادي». ولذلك فإن كراكاور لا يعتقد أن السينما تتعامل فقط مع الطبيعة في شكلها الخام في تعارضها مع الطبيعة في شكلها المتجدد، فالطبيعة الخام هي بالطبع نقطة انطلاق السينما كما يجب أن تكون، فالطبيعة الخام ـ الواقع المادي ـ تعني بالنسبة للسينما ما تعنيه اللغة الخام ـ الكلمات ـ للأدب: الوسيلة التي يخرج من خلالها إلى الحياة. ومع هذا فكيف تسترجع السينما الواقع المادي؟ فالحقيقة بعينها التي يتحدث عنها كراكاور وهي مواجهة الطبيعة بمرآة.. مرآة مصقولة هي التى تمدنا بالإجابة. ولن تعكس المرآة المصقولة العالم المادي كما هو عليه ولكن كشيء أفضل مما هو عليه. فهي تقدم شكلاً أفضل للواقع، شكلاً لا يقل بحال عما نراه حولنا ولكن أفضل منه. كيف بمقدور الفن أن يحاكي الطبيعة ويصفها؟ لم يخبرنا أرسطو بذلك. ومن أجل الإجابة يجب علينا أن نتأمل أعمال الفنانين العارفين بسر العمل داخل الواقع المادي دون أن يخوضوا في أوحاله.

المؤلفون:

كان ذلك في أواخر الخمسينيات عندما برزت عقيدة المخرج ونتج عنها فيض من الكتب عن المؤلفين العظام والذين حرموا من العظمة، وتتقسم هذه الكتب إلى ثلاثة تصانيف: الحديث الشخصي والسيرة الذاتية المعتادة والدراسة النقدية.

---

(5) Siegfried Kcracauer "Theory of Film : The Redemption of Physical Reality" (New York: Oxford University Press / Galaxy Book 1965), 305.

وبسبب هذا الاهتمام المتزايد في السينما خاصةً بين الناشرين التجاريين الشبان ومطابع الجامعات فقد بدأوا بإصدار دراسات عن المخرجين شملت الأسماء الكبيرة (أورسون ويلز وجان رينوار وبيلي وايلدر وألفريد هيتشكوك) والأسماء الأصغر (دوجلاس سيرك وصامويل فوللر وأوتو بريمنجر ودون سيجل) وأصبحت الأحاديث الشخصية أيضًا رائجة.

وبالطبع كانت الأحاديث الشخصية دائمًا جزءًا من النقد وقد برزت حتى في المجلات الأدبية الفصلية. وتتوقف قيمة الحديث الشخصي على مدى ثقافة صاحب الأسئلة وكمية المعلومات التي يمكن أن يستخرجها من الموضوع. ويعتبر كتاب تروفو "هيتشكوك" كتابًا فريدًا في الحديث الشخصي ويرجع ذلك إلى احترام تروفو لهيتشكوك وإحاطته تمامًا بأفلامه بالإضافة إلى كونه ناقدًا بقدر ما هو مخرج ولذلك كان في مقدوره أن يوجه الأسئلة الصحيحة وأيضًا لأن هيتشكوك رجل ذكي وبمقدوره أن يتحدث بشكل واضح عن حرفته وتقبله لأسئلة تروفو. ونتيجة لذلك فقط حصل تروفو على معلومات من هيتشكوك لم يستطع أى موجه أسئلة آخر الحصول عليها.

والسيرة الذاتية المألوفة لا تسمح بالتفسير إلا في أدنى الحدود، فهى تركز على حياة المخرج والناس الذين كانوا جزءًا منها - من النجوم إلى أحاديث الوسادة. وكان ميتشل لبسن مخرجًا هامًا هامًا في برامونت، حتى إن كتاب "مخرج هوليوود .. حياة ميتشل لبسن" الذى كتبه دافيد شيريشيتي اعتبره كنزًا للمعلومات ولم يغفل أصغر الحقائق حتى الحقيقة التي تقول بأن أوليڤيا دي هاڤلاند كانت تستخدم أربعة أنواع مختلفة من الكولونيا لتجاري الأربعة أعمار لشخصيتها في فيلم «لكل ملكيته الخاصة» ١٩٤٦ . ومع ذلك فقيمة كتاب «مخرج هوليوود» تعتبر صغيرة. وتفسر الدراسة النقدية عمل المخرج من خلال مضمون أوسع بشكل معقول من حياته. وأفضل الدراسات النقدية - كتاب «ڤال ليوتون .. حقيقة الرعب» الذي كتبه جويل أ. سيجيل وكتاب «جان رينوار» الذي كتبه ليو برودي وكتاب «فريتز لانج» الذي كتبته لوتي هـ. آيزنر - فهي لا تقوم فقط بتحليل

الأفلام ولكنها تسجل أيضًا الموضوعات والصور المتكررة والمصادر والمؤثرات وأوجه الشبه في أفلام المخرجين الآخرين، فالدراسة النقدية الحقيقية تشمل تحديد قيمة المخرج وإسهامه في عالم السينما.

كتاب الأساطير:

كان باركر تيلر أول ناقد سينمائي فهم أسطورية السينما، ففي كتابه «هلوسة هوليوود» شرح تيلر الجاذبية الغريبة للنجوم مثل جريتا جاربو ومارلين ديتريتش، فقد كن نساء غامضات وسيدات أشبه بالأشباح وآلهات القمر مثل ديانا. وكانت صعوبة الوصول إليهن السبب في زيادة الرغبة فيهن أكثر مما كن عليه في الواقع. وإذا ما وقعن في غرام أحد الرجال كان فى إمكانهن أن يعشقْنه فقط من خلال أسطورة حيث لا يستسلمن أبدًا لأنوثتهن وحتى في حالة قضاء أحد الرجال على مقاومتهن فلم نكن نصدق أن تلك الآلهات في إمكانهن تقديم أى شيء أكثر من قصة حب خيالية.

ويرى تيلر أنه حتى أفلام ميكي ماوس الكارتون قد قامت على أساس أسطوري. فرواد السينما الأذكياء يشاهدون فأرًا كرتونيًا دون أن يشعروا بإهانة لذكائهم لأنهم يتعرفون بشكل غريزي على نوع من الأسطورة ونوع من النمط العالمي من التجربة وراء الكارتون. وقام تيلر بتعريفها على أنها أسطورة فرانكشتين التي بنيت حتى على أسطورة أكثر قدمًا عن الفنان الذي يقوم بخلق إنسان من جماد (وعلى سبيل المثال بروميثيوس الذي شكل إنسانًا من الطين وبيجماليون الذي نحت جالاتيا من الرخام).

فنحن نفهم بالبديهة أن ميكي ماوس هو من خلق شخص ما. وأورد تيلر بعض أوجه الشبه الأخرى بين ميكي ماوس ووحش فرانكشتين، فكلاهما مخلوقان ميكانيكيان وكلاهما من إنتاج المصانع (ميكي من إنتاج مصنع ديزني والوحش من إنتاج معمل فرانكشتين) وكلاهما مطيع لسيده. وهناك أيضًا اختلاف بينهما، ففي فيلم «فرانكشتين» لجيمس ديل ١٩٣١ ينقلب الوحش على صانعه ولكن ميكي يظل دائمًا الفأر المحبوب.

ونحن نتعاطف مع الضحايا في أفلام الكرتون المتحرك لأن مشاكلهم هي نفس مشاكلنا. وننسى أنهم بط وفئران أو خنازير ونرى فيهم البشر وهم يواجهون نفس العقبات مثلنا ويقابلون نفس الإحباطات. ومع ذلك يسأل تيلر: أليس هو نفس الموقف في أفلام العصابات؟ ألسنا نتعاطف مع القياصرة الصغار وآل ديلينجر وآل كابوني وآل كلايد؟ ويرى الكثير من رواد السينما أن أفلام العصابات تثير التعاطف لأسباب مختلفة، فهم اللامبالون الذين يتباهون بأخلاقياتهم وتنبض حياتهم بالحيوية وتتصاعد حركتهم وهم غالبًا ما يبدأون من القاع بجريمة صغيرة ويتدرجون من خلالها في سوء السمعة إلى سرقات البنوك وحمامات الدم. وتميل هوليوود إلى إضفاء الطابع الإنساني على أفلام العصابات حتى إن تيلر يرى أن إضفاء الإنسانية يعادل التمجيد. ومما يثير الاهتمام أن تيلر لم يفرق بين الرجل الخارق ورجل العصابات، فمن الذي أعطى الحق للرجل الخارق أن يكون القانون طوع يديه؟ فهو مجرد رجل صحفي وليس رجل بوليسي. ومع ذلك فنحن نسلك الطريق الآخر عندما يقتحم كلارك كنت كشك التليفون ويخرج من الناحية الأخرى رجلاً خارقًا أو عندما نرى لا شعوريا أن المخبر قد قضى على السمعة المألوفة.

وواصل تيلر في كتابه "سحر وأسطورة السينما" اكتشاف الطرق التي يرى من خلالها اللاشعور الأفلام، ويعرض كيفية تقبلنا لأحداث معينة في أحد الأفلام في الوقت الذي لا نتحملها فى حياتنا، فالألم الجسماني لا يدعو أبدًا للضحك، ومع ذلك فنحن نضحك عندما يتزحلق الممثل الكوميدي على قشرة موز أو يقذفه أحد بفطيرة حلوى فى وجهه. فنحن لا نضحك لأننا ساديون، ولكن الممثل الكوميدى يعطينا الحق في الضحك بكونه ضحية من أجلنا ويعاني من الإهانات نيابة عنا. ونفس الشيء بالنسبة للممثلة الكوميدية التي تشوه وجهها وتسخر من جسدها، فهي تضحك على نفسها أولاً حتى نستطيع أن نضحك معها. ومع ذلك فلو أننا قرأنا حركاتها على الوجه الصحيح فإن السيدة ذات الوجه المطاط إنما هي في الواقع تطلب تجاوبنا وحبنا؛ فهي تهين نفسها لتكسب إعجابنا.

ولقد رأى تيلر في نجوم الثلاثينيات والأربعينيات أنهم آلهة وآلات. ولأن الشاشة قد أضفت عليهم الخلود فلم يستطيعوا أن يموتوا، فقد مارسوا طقوس الموت مثل آلهة الخصب التي تموت في الشتاء وتبعث إلى الحياة في الربيع.

ففي الواقع فإنه لا يمكن أن يموت النجم أبدًا فالألوهية تحول بينهم وبين الموت والاهتمام الغالب في أفلام الماضي تدعم مبحث تيلر، فسوف يعيش همفري بوجارت بقدر ما سوف تعرض أفلامه، وهناك احتمال صغير بأن ينادي العالم بوقف المطالبة بالديون المستحقة على الأفلام، فعندما نرى بوجارت في "كازابلانكا" لميكائيل كورتيز ١٩٤٣ فنحن نرى رجلاً في مطلع حياته وليس رجلاً مات بالسرطان ١٩٥٧، وفي فيلم «النهاية السعيدة» لريتشارد بروكس ١٩٦٠ يتهم زوج البطلة زوجته بأنها تنفق وقتها في مشاهدة "كازابلانكا" كلما جرى عرضه في التليفزيون. وعندما يذكرها بطريقة عملية أن ممثلى الفيلم جميعهم قد ماتوا تجيبه بأن همفري بوجارت وبيتر لور وسيدني جرينستريث وكلود رينز أكثر حياة منهما.

وكان تيلر آليًا في تقليده لفكر النقاد والمثقفين مثل ريتشارد شيكل وليد برودي وآموس فيجل. وفي ذكرى وفاة تيلر نهاية عام ١٩٧٤ أعرب ناقد الدراما إيريك بنتلي ومؤرخ الفن ماير شابير أيضًا عن فضله عليهما[٦].

أصحاب الدلالات:

الدلالات.. أحدث أفرع النقد السينمائي ولكنها في الواقع أقدمها، وهي تركز على الطريقة التي ينقل بها الفيلم معانيه من خلال دلالات وشفرات[٧] ويشبه في تناوله تناول نقاد الأسطورة فهو يبحث في الأنماط العالمية والموضوعات البدائية.

---

(6) Parker Tayler, "The Hollywood Hallucination (New York: Simon and Schuster 1970).

(7) One of the Best General Studies in Semiotics is Kaja Silverman, "The Subject of Semiotics" (New York: Oxford University Press 1983) on Film Semiotics see J. Dudley Andrew "The Major Film Theories".

وتعتبر الدلالية أيضًا بمثابة الجانب النظري للبنائية التى لا تعتبر إلى حد كبير نظامًا جديدًا في التناول بالنسبة للنظم الأقدم مثل اللغويات والأنثروبولوجيا والتحليل النفسي والبلاغي، وهي نظم تهتم بالإشارات أكثر من اهتمامها بالموضوعات. ولذلك فإن البنائيين ينجذبون على الدوام إلى الأسطورة لأن الأساطير هي أول دعائم الثقافة ورسالاتها.

وفي الواقع تعتبر الأساطير شفرات، فهي أنماط خفية "أصوات من خلف المسرح" كما يطلق عليها رولاند بارت. ويحاول البنائي أن يحول الصوت من جنبات المسرح إلى قلبه. وتظل الأساطير مجرد شفرات إلى أن تصبح متنقلة وعندئذ ينبذها المجتمع لأنها أصبحت نمطية. ويعود السبب إلى كون الأساطير قوى موحدة في المجتمعات القديمة إلى قدرتها على مقاومة التفسير، فدائمًا ما كانت تبدو في قالب مزدوج وتعكس الازدواج في داخل البشر (الروح / المادة والذكر / الأنثى والحياة / الموت والحرية / العبودية). والأساطير العظيمة قطبية لا تستنفد فهي تقاوم كل محاولة لتوحيدها إلى معنى مفرد. ويكمن القضاء في قلب الميثولوجيا اليونانية وهو أحد الأسباب لإعادة تفسيرها.

فأسطورة أوديب مثلاً تجسم تناقضات المعرفة والجهل والزوجة والأم والنظام القديم والحديث والتعقل والتصوف والرؤية والعمى، فمثل هذه الأساطير لا تموت لأنها تقوم على تضادات طبيعية وليست مصطنعة.

ومن الملاحظ أن الغموض قد بدأ يعتري الدلالات في أيامنا هذه. فالدلالية تدرس في الجامعة ومراكز ثقافة البالغين حيث يقوم علم "الدلالات للشخص العلماني "بتمكين الطلبة من ترجمة الإشارات التي يقابلونها في حياتهم اليومية: الإعلانات التجارية التي تنشر بعالم يتساوى فيه الشاب والشيخ والأبيض والأسود إذا شربوا بيبسي كولا أو مضغوا لبانا بعصير الفواكه، وإعلانات الملابس التي توحي بالطاقة الجنسية فى منتجاتها، ولغة الجسد التي تسود في أحاديث الحفلات ولكنها عادةً لا تفهم. وتزخر "الميثولوجيات" كما يرى رولاند بارت

بالإشارات في كل مكان. فقد يحدد أسلوب تصفيف شعر أحد الأشخاص الطبقة والعصر اللذان ينتمي أو تنتمي إليهما. ففي فيلم "يوليوس قيصر" لجوزيف ل. مانكيفيتش ١٩٥٣ كان الشعر المهذب للشخصيات يشير إلى "رومانيتها". وتزخر المصارعة بالإشارات، فالمصارع ذو الجسد اللحيم يرسل برقيات إلى المشاهد: النفور والقسوة والجبن، ويحدد جسم المصارع طريقة أدائه على الحلبة. وتعتبر تقاليد المصارعة (الدرع والقوس والساق المقوس) محاكاة ساخرة (للمأساة). بالضبط مثلما يعتبر قناع المأساة مبالغة للوجه البشري فكذلك تعتبر المصارعة مبالغة للمعاناة البشرية. فالخصم الذي يرقد على ظهره مفرود الذراعين هو أشبه بالمصلوب. وتصل الهزيمة في المصارعة إلى مستوى هوان الصلب.

حتى منظفاتنا تتحدث إلينا تبعًا لرأى بارت. فتدعى المنظفات الكلورية بأنها فعالة للغاية كالنيران السائلة فهي تخترق القذارة وتقضي عليها، والمنظفات المسحوقة أكثر اختيار فهي تخلصك من القذارة أما المنظفات الرغوية فهي عديمة الفائدة؛ فهي من مظاهر الرفاهية وهوائية وأثيرية وليست عملية مثل فقاقيع الحمام. وإذا كانت المنظفات تتكلم فكذلك الطعام أيضًا، فشرائح السمك تتحدث عن الماضي وصمود البريطاني ضد وطأة الحرب. وتتحدث شرائح لحم البقر عن الرجولة وفي حالة طهيها جيدًا فإنها تسري في الدم وتصبح مثل طعام الآلهة الذى يمنح قوة خارقة. (في فيلم جاك تورنير «تجربة خطرة» ١٩٤٤ تطلب إحدى راكبات القطار شريحة لحم البقر لأحد الركاب من الذكور لأنها ترى أن شريحة لحم البقر من طعام الرجل).

ويتضمن التجرد من الثياب رسالة شفروية رغم الشك في موافقة المهيمنين على ملهى الطاحونة الجمراء على رأى بارت بأن ليس هناك أي تاثير للتجرد من الثياب. فالملكة الهازلة التي تتجرد من ثيابها حتى حمالة المطاط التي تصل ما بين حقويها ودرع المثلث وبذلك تحجب عن المتفرج رؤية أعضاء تأنيثها بوضوح، فحمالة المطاط هي بمثابة إشارة عدم المرور، فهي الحاجز بين أعضائها العارية وجمهورها.

وتبدو الدلالات بسيطة الفهم إلى حد ما، فهناك صاحب الإشارة (ولتكن الفرقة الموسيقية الذهبية) والمدلول (الزواج) وهناك المعنى وعن طريقه تحتفظ الكلمة بمعناها الحرفي (أشعل النار) وهنا احتفظت الكلمة بمعناها الحرفي والدلالة التي توحي بمعنى آخر (إلتهمتها نار العاطفة) وهنا تحولت كلمة النار إلى المعنى المجازي وهناك نظام اللغة التي يمكن ان يكون شفرويا (إنجليزي أو ألماني ... إلخ) أو صامت (لغة البوكر ـ الصيد بواسطة البار) وهناك الكلام وهو نظام الممارسة الفعلية للغة.

وتبدأ المشاكل عندما يحاول المرء أن يطبق هذه المصطلحات في السينما. فمن هم أصحاب الدلالة؟ هل يمكن للفيلم أن يعني ويوحي أو هل يصبح الفيلم في السينما ذا دلالة؟ وهناك أيضًا السؤال الملح: هل السينما نظام لغوي؟ فالسينما في رأى كريستيان ميتز ـ أشهر أصحاب الدلالات السينمائية ـ ليست لغة. ففي اللغة يمكن للكلمة أن تكتسب معنى مختلفًا بمجرد إضافة حرف واحد ـ على سبيل المثال «أ» أو «م» إلى كلمة «حب». ولكن السينما بلا كلمات. ويرفض ميتز تمامًا نظرية اللقطة مثل الكلمة ويقارن اللقطة بالجملة. ومثل الطفل الموهوب فإن السينما قد تخطت أجزاء الكلام وانتقلت إلى مرحلة أعلى ولكن إذا خلت السينما من أجزاء الكلام فهى عندئذ لا قواعد لها. فنحن نعلم أن جملة «رأيت القادمون» ليست صحيحة من ناحية قواعد اللغة ولكن ما الذى يعتبر غير صحيح سينمائيًا من ناحية القواعد؟ هل هو استخدام المزج بدلاً من القطع؟

وهناك اختلاف آخر في الكلمات فهناك مسافة بين الدال والمدلول(*). فيمكن تقسيم كلمة «الكرماء» إلى المدلول «صوت ـ الكلام ـ أداء» ودلالتها مفهوم السخاء. أما في السينما فإن المدلول لا ينفصل عن الدال. ففي أي فيلم فإن نطق

(*) قمنا في هذه الفقرة بإجراء بعض التعديل والتبديل وفقًا للفرق فى النطق بين كلمات اللغة الإنجليزية وكلمات اللغة العربية. فقد كانت في الأصل كلمة "Sadness" فاستبدلنا بها كلمة كرماء" وذلك لاختلاف حروف المد في اللغتين وفقدها عند الترجمة وذلك من أجل توضيح ما يقصده المؤلف. (المترجم)

كلمة كرماء ليس هو كرم ـ آء ولكن برؤية شخص يهب أمواله بسخاء أو صاحب بيت يرحب بضيوفه ويقدم لهم الكثير من الطعام والشراب. فليس الكرم في السينما معنى ولكنه موقف فعلي.

ولا يمكن التفريق لنفس السبب بين المعنى والدلالة في السينما، فالسينما تعني وتدل في نفس الوقت. فعندما يرفع إسحق بورج كأسًا من النبيذ في فيلم "الفراولة البرية" لبرجمان فهو إسحق بورج الذى يتناول فى هذه اللحظة غداءه مع زوجة ابنه وبعض عابري السبيل من الشباب. وهو أيضًا إسحق بورج رجل الدين الذي يؤدي مهمته في خدمة العشاء الرباني وهو لا يرفع كأس النبيذ ولكن كأنه القربان.

ويناديي ميتز بأن الفيلم مثل اللغة لأنه يقوم بالتوصيل. ولكن كيف يقوم بالتوصيل؟ يقوم بذلك بطريقتين: بشكل تركيبي وشكل كلي.. فالتركيب هو وحدة علاقة فعلية. ولذلك تتكون العلاقات التركيبية عندما تتابع وحدات المجلة أو الوحدات فى التسلسل السينمائي في شكل منتظم، فإذا قمنا بتحليل طريقة الاتصال الداخلى للحبكات السينمائية الثانوية في فيلم "ناشفيل" ١٩٧٥ لروبرت ألتمان أو تتبعنا تطور الشخصية مثل شخصية ميلورد بيرس من ربة بيت إلى صاحبة مطعم فنحن نقترب من الفيلم بشكل تركيبي(٨).

والتصريف اللغوي هو وحدة علاقة كامنة، ولذلك فالعلاقات التصريفية للفعل أو للاسم متصلة وليست منفصلة. فليس هناك صلة بينه وبين نظام الروابط في التسلسل ولكن صلته بالمعاني التي تربطها به. فإذا ربطنا بين فرانك سربيكو وبين السيد المسيح أو الجنون الذى انفجر ليلة افتتاح هوليوود لفيلم «يوم الجراد» ١٩٧٥ لجون شليزنجر وبين اندلاع الحرب العالمية الثانية فنحن نقترب من الفيلم بشكل تصريفي للغة لأن العلاقات التصريفية اللغوية مستقلة عن النظام الذي

(8) Christian Metz, "Language: A Semiotics of the Cinema" Trans. Michael Taylor" (New York: Oxford University Press 1974), 105.

تجري فيه الأحداث. فبإمكانها أن توجد أيضًا بين المشاهد وتحدث في أوقات مختلفة داخل الفيلم.

فركوب شين للانتقام في نهاية الفيلم الذي أخرجه جورج ستيفنز بنفس الاسم تحتم طريقة حركته الأفقية. علينا تذكر أول ظهور ويلسون الماهر في إطلاق الرصاص والذى يركب هو الآخر في توازي أفقى داخل الكادر ومع ذلك يتعارض مع طريقة شين المتجه إلى أسفل الوادي في بداية الفيلم، فإذا ما ربطنا الكياسة بشيء إيجابي (الرغبة فى الإصلاح) والحركة الأفقية بشيء سلبي (الرغبة في القتل) فعندئذ نقوم بتكوين علاقة تصريفية لغوية.

فلا يكفي أن يقوم صاحب الدلالة بعزل التركيبات والتصريفات اللغوية ببساطة، فالسينما تذيع رسائلها من خلال شفرات استخدمها المخرج في الفيلم وعلى الناقد من أصحاب الدلالات عندئذ إعادة بنائها.

وهناك جميع أنواع الشفرات: شفرات الملبس واللون والإضاءة وهلم جرا. وقد نكتشف في بعض أفلام الغرب البسيطة أن كل من المظهر الأبيض والأسود يعني على التحديد البطل والشرير، وفي أفلام الغرب الأخرى قد تستسلم شفرة الملبس إلى شفرة المنظر الطبيعي حيث يصبح الدال فيه (وادي الآثار) هو المدلول (أمريكا مصغرة). وتفيد شفرات وسائل الانتقال في الكشف عن أغراض مخرج الفيلم، ففي فيلم "إيزادورا" ١٩٦٩ رأى كارل رايز أن السيارة ما هي إلى عربة مشحونة بكل ما يتعلق بالموت، وفي فيلم "طريق الاثنين" ١٩٦٧ ربط ستانلي دونن بين سيارة معينة كان يستخدمها الزوجان وبين مرحلة معينة في زواجهما، وفي فيلم "المتوحش" ١٩٥٤ الذي أخرجه لاسلو بنيديك تعتبر الدراجة البخارية بمثابة تجسيد للجولة البدائية والفاشية والميول الجنسية المكبوتة، ولكن في فيلم "الراكب السهل" ١٩٦٩ الذي أخرجه دينيس هوبر قامت الدراجة البخارية بتلخيص تعاسة شباب أمريكا في أواخر الستينيات.

وفي بعض الأحيان لا يسهل حل الشفرات، فحين كانت مارلين ديتريتش ترتدي سترة الرجال في السينما كما فعلت في فيلم "موروكو" ١٩٣٠ وفيلم "ڤينوس الشقراء" ١٩٣٢ لجوزيف فون ستيرنبرج كان الجمهور يؤخذ في أول الأمر لرؤية هذه المرأة المثيرة في ثياب الرجال، لقد كانت شفرة الملبس تؤدي وظيفتها، ولكن ماذا كانت تعني؟ ففي "موروكو" كانت تعني حدوث شيء غريب في مظهر الأنوثة أصبحت ديتريتش عن طريقه جوهرًا لأنثى هوليوود (قوية ومدمرة) وترتدى مايزين ذكر هوليوود (اللامبالي والعدائي). ولذلك فقد أصبح جسد ديتريتش في شهرة الرجال خنثويًا يتضمن الجنسين.

فالدلالات بالنسبة للسينما هي بمثابة اللغويات بالنسبة للأدب، فمعرفة اللغويات قد تعين بشكل مطلق في قراءة أدب الشعوب أو في تفسير الشعر بعد أصبح الشعراء يصيغون كلمات جديدة ويستخدمون الكلمات بطرق جديدة محيرة، وكذلك تستطيع الدلالات أن تعزز مفهومنا لأي فيلم عن طريق حل طلاسم الطريقة التي تعمل بها الإشارات والشفرات فيه.

النقد النسوي:

يدين النقد النسوي على يد لورا مولڤي، جوليا لوساج، آنيت كوهن و إ. آن كابلان لأعمال عالم النفس الفرنسي جاك لاكان وخاصةً نظريته عن تطور مرحلة المرآة. باختصار تقول النظرية بأن الصورة التي يراها الطفل منعكسة في المرآة ينتج عنها تكافؤ مضاد في المشاعر. ينجذب الطفل للصورة لأنها صورة مثالية ولكنها تسبب ثورته أيضًا لأن الحقيقي لا يمكن أن يكون المثالي، فالمثالى يفوق الحقيقي. ولا يخرج نظام الاستوديو في هوليوود الذي يخلق النجم ثم يسيطر النجم على الصناعة أبدًا عن مرحلة المرآة وفقًا للنسويين المتشددين. وفي سينما هوليوود الكلاسيكية جعل الفصل بين الحقيقى والمثالي من المرأة الشيء الآخر وليس الموضوع. وعلى وجه التحديد كانت المرأة هي الهدف الذي ينظر إليه الذكر، كانت معرضًا أو استعراضًا يخضع لاصطلاحات التشريح (الصدر،

الساقين، الفم، الجزء الخلفي من الجسد). عرض ممزق (لقطات قريبة، ولقطات قريبة للغاية). ومحاولة إعلاء المرأة (بؤرة ناعمة، إضاءة أمامية، عدسات ملوثة بالفازلين أو مغطاة بالشاش لتعطي للوجه لمعان) وذلك نابع من الخوف من التشوه. وكأن الذكر دون وعي منه عقد صفقة مع الأنثى، إذا لم تحرمه من حيويته فإنه سوف يزين صورتها. وبهذه الطريقة سوف يظل العالم ذكوريًا، محكومًا برمز حيوية الذكر وهو عضو الذكورة الذي يعتبر عند لاكان دلالة. ويمثل عضو الذكورة قوة الذكر مثلما يمثل الحضور الذكري على عكس ضعف الأنثى وغيابها. وحيث إن الأنثى ينقصها العضو الذي يعتمد عليه الدال فإنها تعلن غيابها - غياب القوة والسلطة والكلام. فالكلام ذكوري وحق يختص به الذكر والصمت هو حالة الأنثى. ولذلك فإنه لو تكلمت النساء فلا تأثير لهن ويكون من الأفضل استخدام قاعدة المبني للمجهول.

وعلى الرغم من أن أفلام المرأة فى ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته وضعت النساء في مركز الحدث فما زال النسويون يجادلون بأنه على الرغم من دور المرأة المحوري، فإن الذكر هو الذي يحرك الحبكة. وفيلم "الانتصار المظلم" الذي يعتبر بداية لفيلم المرأة هو ظاهريًا قصة قبول جوديث تراهيرن للموت بسبب سرطان المخ. فبعد أن يقوم دكتور ستيل جراح الأعصاب بتشخيص حالة جوديث فإنها تستسلم للجراحة وهي رافضة، وتقع فيما بعد في حب ستيل الذي لا يتحمل أن يخبرها بأن العملية كانت فاشلة وأن نهايتها وشيكة، وتعلم جوديث بالحقيقة عندما تعثر مصادفةً على ملفها الطبي، وبإحساس من المرارة تبتعد عن ستيل وتغرق نفسها فى الحزن والخمر ولكن في النهاية تعود إليه وتستجدي الصفح منه ولكن الصفح عن ماذا؟ إنها على وشك الموت وليس هو، وبالرغم من ذلك تذهب جوديث إلى شقته وتعترف بأنها كانت "غبية". وينتج عن هذه الزيارة مع ذلك زواجها من ستيل الذي بدونه لا يمكن أن تجد الحبكة نهاية، وتعلم جوديث أن العمى سوف يسبق موتها، وعندما يضعف بصرها فجأة فإنها لا تخبر ستيل الذي عليه أن يرحل من أجل اجتماع طبي مهم إلا أنها تستطيع أن تساعده

في إعداد حقيبته وتستمر في التصرف بشكل طبيعي. وقد تكون نهاية فيلم "الانتصار المظلم" مستحيلة دون شخصية ستيل حيث أن زواج جوديث منه هو الذي يعطيها الشجاعة ليس لمواجهة الموت فقط ولكن مواجهته بمفردها.

ومثل كل النظريات لا يمكن إثبات الذكورة ومرحلة المرآة. ونتيجة لذلك فإن المرء قد يتقبلها على سبيل الاحتمال أو الغرابة. وقد يجادل المرء أيضًا بأن النساء قد جرى تصويرهن كآلهات منحن وهجًا حرم منه الرجال لاعتقاد هوليوود أن النساء ذوات الجاذبية هن «خيرٌ لشباك التذاكر». فالنساء تحب مشاهدة أنفسهن على الشاشة ويحب الرجال مشاهدة النساء على الشاشة. وعندما يشعر رواد السينما من الجنسين بالسعادة فإن هذا ينعش الاستوديوهات.

ولا يزال مبدأ تكافؤ الضدين بالنسبة للنساء لا نستطيع أن نتجاهله، وكما تقرر لورا مولفي في مقالها المئوي، المتعة المرئية والسينما الروائية، تقف المرأة أمام ثقافة بطرياركية كدالة على الجنس الآخر للذكر(٩). وتواصل مولفي جدلها بأن الذكر قد تدرب على تجنب النظر إلى نفسه "وبذلك يصبح هدفًا" وبدلاً من ذلك يجعل من الأنثى هدفًا لنظرته ـ نظرة الذكر. وبذكاء يوضح فيلم ارقصي يا فتاة.. ارقصي (١٩٤٠) الذى أخرجته دورثي آرزنر المجال الذي يسيطر عليه الذكر وطريقة ممارسة النظرة. ففي مشهد منزل العبث تتغزل وجوه الذكور في لقطات قريبة في بوبلز (لوسيل بول) وهي تدافع عن نفسها. ويدعم المشهد رسالة مولفي بأنه من المتوقع أن الذكر هو الفاعل (للموضوع) وليس المتقبل. ولذلك فهو يبعد دور المستقبل أو عديم الفاعلية نحو الأنثى (الهدف)، وحسب مصطلحات صناعة السينما يترك مثل هذا الانتقال الذكر حرًا للسيطرة على الحدث مما يسمح له بأن يصبح أكثر اكتمالاً من الأنثى المنظورة إليها. عندئذ

(9) Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" in "Film Theory and Criticism" 5th Ed., Ed, Leo Braudy and Marshal Cohen (New York : Oxford University Press 1999), 834.

تحل الشاشة محل المرآة بالضبط مثل الأنا المثالية المدركة في لحظة التعرف أمام المرآة أن المثال الأنثوي يمكن إدراكه على مرآة الشاشة، ومع ذلك فإن المثال الذي يخلقه الذكر الذي نظر إلى تلك المرآة ولم ير نفسه ولكنه يرى المرأة ويبرزها حسب تصوره، وبقدر اهتمام الأفلام السينمائية قد خلق الله العالم ولكن الرجل هو الذي خلق المرأة.

ونادرًا ما يخضع الذكر للنظرة. ومع ذلك ففي كتاب «آلة النجم» تعرض لنا جيناين باسينجر كيف أن الممثل تايرون باور الذي تصفه بأنه ليس فقط وسيمًا ولكنه "جميلاً" وحصل على معاملة النظرة ، "إما بإضاءته بشكل حاد أو بتصويره بإحساس رقيق. كان باور هو أكبر رمز لجنس الذكورة في أيامه... بحشود من المعجبين العابدين من الذكور والإناث"(١٠).

في الثلاثينيات من القرن العشرين وبداية الأربعينيات جرى تصوير باور بالقدر الذي كان يتم تصوير المرأة، عندما تصبح المرأة هدف النظرة الذكورية تحصل على المعاملة الكاملة فيلبسونها بعناية ويصففون شعرها دون أي خطأ ويغمرون وجهها بالضوء الذي يبعد عنه العيوب. وتحول اللقطة القريبة صورتها إلى لوحة والمرأة نجمة السينما هى المثال الآخر ويجب على المثال أن يتمثل به. ومع ذلك فإن الآخر ليس ـ أنا وفى عالم الذكورة فإن ما هو ليس أنا ليس ذكرًا. وحيث إنها ليست ذكرًا فغالبًا ما كان يتم إبعاد المرأة إلى موضع أقل أهمية في الإطار. ففي أفلام الغرب فإنها دائمًا خلف البطل وهي تنظر إليه في خوف وهو يقاتل الشرير. وعندما يرحل البطل فى النهاية تصبح جزءًا من المنظر العام في اللقطة العاملة الكبيرة التي تنهي الفيلم.

وأفضل ما يفعله المرء لمقارنة المخرجين الذكور والمخرجات الإناث هو النظر إلى نسختي فيلم من نفس المصدر يقوم بإخراج إحداهما امرأة والنسخة الأخرى رجل. تم تصوير مسرحية جورج كيلي "زوجة كريج" الحاصلة على جائزة بوليتزر

(10) Jeanine Basinger, "The Star Machine" (New York: Knopf 2007), 143.

تم تصويرها في فيلمين ـ في عام ٩٣٦ و عام ١٩٥٠ . واسم الشخصية هو هارييت كريج التى يستحوذها أن تجعل بيتها لا عيب فيه فيصبح أشبه بمتحف لقطع الأثاث لا حياة فيه ويبعد كل من حولها حتى زوجها والتر الذي يتركها في النهاية. نجحت المسرحية نجاحًا كبيرًا مع النساء حيث تعاطفت الكثيرات منهن مع هارييت التي بدأ احتياجها للأمان عندما ترك والدها الأسرة تاركًا والدة هارييت مع رهن عقاري وابنتين في حاجة إلى الدعم.

وظل عنوان المسرحية كما هو في النسخة الأولى في فيلم "زوجة كريج" (١٩٣٦) من إخراج دوروثي آنزر التي كانت معروفة في صناعة السينما "كإمرأة مخرجة سينمائية" لأن فكرة وجود امرأة خلف الكاميرا لم يكن معتادًا حتى بالرغم من وجود غيرها من قبل. وكتبت السيناريو امرأة أيضًا وهي ماري ماكول الابنة. كانت النتيجة هي لوحة تثير العطف لامرأة أصرت على تجنب مصير أمها التي حاقت بها نفس الظروف ـ والاختلاف أن هارييت تركت في بيت غير مرهون. قامت ماكول ببناء السيناريو بحيث تركت الشخصيات الأخرى البيت ثنائيًا إلى أن تصبح هارييت وحيدة. لعبت روزاليندا رسل دول هارييت بشكل يجعل كل واحد يرثي لها لا أن يحتقرها. خاصةً في النهاية عندما يهجرها كل واحد وتعلم بموت أختها.

ورغم أن النسخة الثانية لفيلم «زوجة كريج» (١٩٥٠) مارست حرية كبيرة مع مسرحية كيلي فإن التيمة الأساسية ـ امرأة تقدر بيتها أكثر من زوجها ـ ظلت هي نفسها. وفي هذه النسخة كان المخرج ذكرًا وهو فينست شيرمان الذي تخصص في الميلودراما ، وكانت النجمة هى جون كروفورد التي كانت تتميز باللعب بعقول النساء الواقعيات في تفكيرهن وكتب السيناريو آن فرويلش وجيمس جن، وكانت فرويلش معروفة في هوليوود بتعاطفها مع الاشتراكية ولذلك لم يتوقع أحد منها التعاطف مع هارييت التي تمثل ملامح المرأة الرأسمالية، وحتى إذا أراد الكاتبان إضفاء الإنسانية على هارييت فكان عليهما أن ينافسا شخصية كروفورد: المرأة

الحادة في تعقلها التي شقت طريقها إلى القمة بصعوبة وكان لديها النية كل النية على البقاء فوقها. وتتدخل هارييت كروفورد في خطط ابنة عمها الزوجية وتكاد أن تقنع رئيس والتر بأن زوجها لا يصلح تمامًا لإرساله إلى اليابان (حيث إنها لا تستطيع أن تصحبه) وترفض في برود عرض جارتها لصداقتها حتى بعد أن تركها الجميع، وتحصل هارييت على ما تستحقه: بيت خال. ومع سيناريو جعل من الصعوبة التعاطف مع هارييت ونجمة مثل كروفورد كان من المستحيل أن يكسب المخرج ذكرًا أم أنثى الجمهور إلى جانب هارييت. وحتى لو أن آرزنر التي تركت صناعة السينما في عام ١٩٤٣ تم إغراؤها بإخراج فيلم "هارييت كريج" فإنها لم تكن تستطيع أن تحقق ما فعلت في فيلم "زوجة كريج" حيث ساعدها سيناريو ماكول وتمثيل راسل الدقيق.

المراجعون

بدايات مراجعي السينما

كان هناك في نهاية القرن الماضي جوع عند الجمهور إلى نوع ما من النقد السينمائي حتى ولو كان مجرد تلخيصات للحبكة أو إحصاءات بسيطة لعجائب السيلولويد، وفي عام ١٩٠٤ كانت فيلادلفيا إنكوايرز تقوم بمراجعة الأفلام وكانت مراجعتها لفيلم سرقة القطار الكبرى لإدوين س. بورتر سطحية (كانت هناك كمية هائلة من التصوير) ولكنها كانت على الأقل بداية، وفي عام ١٩٠٦ بدأت أول الصحف السينمائية في الظهور، وفى عام ١٩٠٩ قدمت نيويورك تايمز أول مراجعة سينمائية لها وكانت مقالة خبيثة عن فيلم د. و. جريفيث "مرور الأنبوبة" ومنذ ذلك الوقت أصبحت المراجعة السينمائية قسمًا منتظمًا في "التايمز".

وحيث لم تكن هناك مواصفات معينة في مراجعة الأفلام كان في مقدور أي واحد الكتابة فيها وغالبًا ما تم ذلك. فكان لفرانك وودز وهو بائع إعلانات في "نيويورك دراماتيك ميرور" عمودًا سينمائيًا تحت اسم مستعار "المتفرج" وذلك من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٢ ثم واصل طريقه فيما بعد ليصبح من رواد كتاب السيناريو. وقبل أن يصبح روبرت أ. شيروود كاتبًا مسرحيًا كبيرًا عمل ناقدًا سينمائيا في مجلة لايف من عام ١٩٢٠ إلى ١٩٢٨.

وكتب أيضًا رجال الفكر من أمثال إدموند ويلسون وجوزيف وود كراتشي ومارك ڤان دورين نقدًا سينمائيًا في بعض المناسبات، ومع ذلك فقد استمد كل من ويلسون وكراتشي وڤان دورين سمعتهم من النقد الأدبي وليس من المراجعة السينمائية.

وكان جيمس آجي هو أول كاتب حقق سمعة قومية من المراجعة السينمائية. وقد قام بالمراجعة فيما بين عام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٨ في كل من مجلة "تايم" و "الأمة" وبالإضافة إلى كونه ناقدًا فقد كان آجي روائيًا أيضًا وشاعرًا وكاتبًا للسيناريو ولذلك كانت مراجعاته موجودة فى أعمدة الأدب وليست في أعمدة السينما، وكان فى مقدور آجى أن يكون سيىء الخلق ولكنه بوجه عام كان أمينًا واعتبر نفسه هاويًا يتحاور مع قرائه.

ومنعت وفاة آجي المبكرة وهو في الخامسة والأربعين من عمره من أن يترك خلفه نظرية سينمائية كاملة التطور ومع ذلك فقد عرض بشكل تخطيطي إن لم يكن مفصلاً ما يجب أن يكون عليه الناقد، ومن الواضح فى مراجعته لفيلم «مهمة فى موسكو» ١٩٤٣ لميكائيل كورتيز - الذي قام بإخراجه عندما كانت روسيا حليفة لأمريكا - أنه شعر بأهمية الفيلم ليس من الناحية الفنية ولكن كدعاية موالية للسوڤييت.

ورغم تبرير فيلم "مهمة فى موسكو" محاكمات التطهير التي قام بها ستالين فلم يتأثر آجي بهذه التبريرات. وبدلاً من ذلك كتب يقول: "بالنسبة للمحاكمات فلست مؤهلاً للكلام عنها، وقد أتكلم عن الزيف الظاهري للحقيقة والجو العام ولكن بالنسبة للمسألة الحساسة التى تتعلق باحتمال تورط تروتسكي والتروتسكيين مع ألمانيا واليابان في مؤامرة للإطاحة بالحكم وتقسيم الدولة فليس لدي رأي منطقي ذو قيمة. ولست مؤمنًا أو غير مؤمن"[1].

(1) James Agee "Age on Film: Reviews on Comments by James Agee" (New York: Crosset and Dunlap, 1969), 39.

وقد يتصور المرء أن آجي كناقد من النوع الذي في مقدوره أن يتناول الفيلم حسب مصطلحاته الخاصة به بصرف النظر عن احتمال أن تكون هذه المصطلحات سياسية، فاتهامه فيلم "مهمة في موسكو" بأنه يغرق جمهوره يفوق في إدانته خمسة مقالات من الذم. فلم يكن آجي ناقدًا من ذلك النوع الممتلئ تحيزًا ويتحرق إلى جعل جمهوره انعكاسًا له ولكنه كان من النوع الذي يؤمن أن القراء يملكون داخلهم القدرات السليمة ويحتاجون فقط إلى التوجيه المناسب لتطويرها.

ويصعب القول بأن آجي كان على وشك أن يكون ناقدًا مبدعًا. فبالتأكيد كان يعي دور المخرج كما هو واضح من مراجعته لفيلم برستون ستيرجس "هللوا للبطل الغازي" ١٩٤٤، فقد كانت أم ستيرجس من بوهيميا ومنحت ابنها حياة رائعة: مدارس خاصة وتفتحًا مبكرًا للأوبرا والمسرح والباليه، وكان والد ستيرجس بالتبني مليونيرًا من شيكاغو، ورأى آجي أن ستيرجس رجل ممزق بين حب أمه للفنون ونجاح أبيه بالتبني في مجال الأعمال، ولذلك يتخبط ستيرجس في أفلامه بين الفن وتسلية الناس ويميل في أفلامه الأخيرة إلى ميله الأول أكثر. وقد أدرك أنه أتى بشيء خارق عندما آثر بأن تكون حياة المخرج خلفية لأفلامه. وهنا إحدى اللمحات المحيرة بالنسبة لنوع الناقد الذي كان يمكن أن يكونه آجي. لقد بدا أنه يسير على الطريق السليم بالنسبة لستيرجس وفي فيلم "رحلات سوليڤان" ١٩٤١ هجر جون ل. سوليڤان (جويل ماكريا) - وهو مخرج ليبرالي يماثل ستيرجس في شخصيته - أفلام الوعي الاجتماعي إلى الكوميديات لأن "هناك مما يقال لجعل الناس تضحك". وفي فيلم "قصة بالم بيتش" ١٩٤٢ لم يكن ستيرجس متعاطفًا كلية مع المال وسخر من المنقبين عن الذهب كما سخر من الأغنياء التافهين ولكنه حل مشاكلهم قبل نهاية الفيلم.

ولم يخش آجي التعبير عن إعجابه بأفلام حرف (ب). ولابد أنه كان يعلم أن أفلام ڤال ليوتون سوف تصبح من الكلاسيكيات لأنه امتدح فيلم "لعنة قطة

الشعب" وفيلم "جنون الشباب" لمارك روبنسون وهو من إنتاج ليوتون أيضًا واعتبرهما أفضل الأفلام الروائية عام ١٩٤٤ وأثنى أيضًا آجي على فيلم "السيدة الشبح" ١٩٤٤ لروبرت سيردومان الذي يعتبر الآن نموذجًا للفيلم الأسود.

وكان هناك مراجع آخر له أهمية وهو بوزلي كروثر(٢) فمن بين كل مراجعي الصحف قد حمل العبء الأكبر لأنه قام بالكتابة منذ عام ١٩٤٠ حتى عام ١٩٧٠ للنيويورك تايمز، ولأنه كان يقوم بالمراجعة لأكثر الصحف تميزًا في أمريكا فلم يضيع كروثر وقته هباء فيما كان يعتقد أنه "تافه". وبينما كان آجي يرى في أفلام فال ليوتون أكثر من كونها حشدًا للرعب فلم ير كروثر فيها أي شيء. وكان فيلم "قطة الناس" ١٩٤٢ لجاك تورنير بالنسبة له "متقنًا وواضحًا" وبرغم أنه رأى أن فيلم "لعنة قطة الناس" يتسم بالحساسية فلم يدخل قائمته لأحسن عشرة أفلام. وكان كروثر يقوم بكتابة ذلك تحت الاسم المدون بقارئ "النيويورك تايمز" : وهو شخص مثقف ولكنه بعيد عن الحذلقة ومحافظ دون أن يكون عدوًا للكتاب وليبراليًا دون أن يصادر على أي سبب يراه صحيحًا ومؤمنًا بالقيم الإنسانية دون أن يغالي في عاطفيته، وكانت هذه الصفات هي صفات كروثر شخصيًا، وعندما أدانت الرابطة القومية للآداب العامة فيلم روبرتو روسيلليني "المعجزة" ١٩٤٨ لأنه إهانة لميلاد العذراء، امتدحه كروثر كعمل فني، ولكن بدأ سلطانه يذبل في الستينيات. كانت الأفلام تتغير وكذلك الجماهير. ومن آخر المراجعات التي كتبها كروثر كانت عن فيلم "بوني وكلايد" ١٩٦٧ لآرثر بن. ولم توح المراجعة بالحكم الرصين الذي كان في مقدوره. وحيث إنه عجز عن رؤية الفيلم على أنه مثابة تعليق على "الكساد الاقتصادي العظيم" فقد وصفه بالرخص والتشتت وملطخ بالعنف.

---

(2) On Crowther's Career see Frauk E. Bcaver, "bosley Crowther: Social Critic of the Film" (New York Arno Press 1974).

المراجعة السينمائية اليوم:

يتضمن النقد أكثر من مجرد التعبير عن الآراء، وقد قام دوايت ماكدونالد[١٣] ـ الذي كرس ما يفوق الأربعين عام من حياته للمراجعة السينمائية ـ بتلخيص وظائف الناقد الثلاث:

١ ـ الحكم على قيمة الفيلم

٢ ـ إثبات قيمة الفيلم

٣ ـ مقارنة الفيلم بأفلام أخرى ووضعه في مكانه الصحيح في تاريخ الفن.

وهناك ثلاثة من المراجعين المعاصرين ـ أندروساريس وجون سيمون وبولين كايل ـ قد نعتبرهم نموذجًا للناقد الأمثل عند ماكدولاند.

فمنذ أن نشر ساريس مذهب "سينما المؤلف" في أمريكا ونحن نتوقع منه أن يتدفق في الكتابة عن المخرجين. وقد قام في مجلة "السينما الأمريكية" بترتيب المخرجين حسب تصنيفات محددة وملقيًا الضوء على أفلامهم وأيضًا على أسلوبهم. وتعكس دراساته عن جوزيف فون سترنبرج وجود فورد أيضًا عن مقدرته على رؤية عمل المخرج ككل وليس كسلسلة أفلام لا علاقة لها ببعضها. وفي عموده الأسبوعي في "صوت القرية" نادرًا ما يعبر عن آراء دون أن يقيم الدليل عليها. وبالرغم من إعجابه بالبداية والنهاية لفيلم "ناشفيل" ١٩٧٥ لروبرت ألتمان فقد وجد أن الوسط ليس بكافي بسبب العلاقات الداخلية بين أربع وعشرين شخصية. وهي تبدو أكثر ملائمة لرواية كبيرة ممتدة عنها لفيلم سينمائي ولأن ساريس ناقد ينتمي إلى "مذهب المؤلف" لم يكن راضيًا عن مجرد الحكم على "ناشفيل" وأفلام ألتمان الأخرى وقارن بين مقتل بربارا جين بعمليات الموت ذات الطقوس في فيلم "ذلك اليوم البارد في الحديقة" ١٩٦٩ وفيلم "صورة" ١٩٧٢ و "الوداع الطويل" ١٩٧٣ و "لصوص مثلنا" ١٩٧٤.

---

(3) Dwight McDonald, (Dwight McDonald on Movies" (Englewood Cliffs N. J. : Prentice Hall 1966), 471.

ويحظى جون سيمون من بين كل زملائه بأقوى التأييد فاعلية, فقد حصل الناقد اليوغسلافي المولد وخريج جامعة هارفارد على درجة الدكتوراة في الفلسفة في الأدب المقارن وقام بالتدريس في معهد ماشلوستن للتكنولوجيا وكلية بارد قبل أن يتخذ من النقد حرفة له في عام ١٩٦٠ عندما بدأ الكتابة في نقد الدراما في «هوسون بلڤيو».

وبعد ذلك بثلاث سنوات بدأ في مراجعة الأفلام في «النيوليدر»، وبالرغم من أن سيمون لا يزال يكتب نقدًا للأفلام فهو معروف أيضًا كناقد للدراما في «نيويورك مجازين».

وحيث يتوقع من كل فيلم على الأقل الطموح للوصول إلى مستوى الفن ولذلك فهو يعامل بقسوة تلك الأفلام التي لا تفعل ذلك، وعلى عكس ساريس الذي يستخدم ثقافته برقة يميل سيمون إلى إغراق القارىء بمعرفته الواسعة.

ولم يكن سيمون معجبًا أبدًا بهيتشكوك ولكنه كان على دراية كافية بالنقد الذي كتب عن هيتشكوك حتى أصبح على علم بالنظرية الفرنسية القائلة بأن الكاثوليكية الرومانية للمخرج كانت مسئولة إلى حد ما عن موضوعات الشعور بالذنب والخلاص التي تتخلل أفلامه ، وبدلاً من المرور العابر على فيلم "مؤامرة عائلية" ١٩٧٦ فقد قرر سيمون بأن يثبت لقرائه بأنه على علم أيضًا بالمسألة الهيتشكوكية: "هل تعلم ما الذي يوقف دفع هذه السيارة المندفعة إلى الكارثة؟ صليب خشبي هائل، ومتى يتم القبض على المجرمين ؟ عندما تكون ضحيتهم أحد الأساقفة الذي قاموا بخطفه من الكتدرائية، وما هو اسم رئيس المجرمين؟ آدمسون وهو ابن آدم ووريث لعنته" .

وبينما يؤمن سيمون بأن الفيلم فن، تؤمن بولين كايل بأن السينما وسيلة للتسلية. وتعتبر كايل(١٤) واحدة من أكثر المراجعين معرفة في أمريكا اليوم. وبسبب حبها للوسيط واندماجها في جمهور السينما فقد اضطرت أحيانًا إلى أن تتساوى مع العامة وتقف في وجه المثقفين.

---

(4) Pauline Kael, "Deeper into Movies" (Boston: Atlantic – Little Brown 1974), 378.

وكانت دائمًا ما تنعي تدريس السينما في الجامعة معلنة بأن التناول الأكاديمي الصميم سوف يقضي على «السينما» وهو إصطلاحها المحبب بالنسبة للوسيط لأننا في أمريكا لا نقول أبدًا «إنني ذاهب إلى الأفلام» ولكن «أنا ذاهب إلى السينما».

وهي تحتقر الادعاء وتؤمن بأن الأفلام التى على شاكلة فيلم رينيه "العام الماضي في مارينباء" ١٩٦١ سوف يطرد رواد السينما من دورها، وهي تقف في صف الأفلام الأمريكية ومع ذلك فليست مغالية في تعصبها، فهي تشعر فقط بأنها تقترب مما ينبغي أن تكون عليه السينما أكثر من معظم الأفلام الأوربية. وبالرغم من احتقارها الشديد لسينما المؤلف إلا أنها أحيانًا ما تهرع لنجدة المخرجين المحاصرين مثل ألتمان وسام بيكنباه كما لو كانوا أطفالها حتى إنها حاولت أن تجد التبرير لفيلم بيكنباه «القاتل الممتاز» ١٩٧٥، وبالرغم من أنها تكتب فى «النيويوركي» فلا ابتذال فى أسلوبها بل هناك الفطنة التي تعلل ارتباطها بهذه المجلة، وأسلوب كايل خادع، فهو يرتدى قناعًا سميكًا ولكنه يتكشف عن رقة داخلية. وهي عندما تتأثر بأى فيلم تصبح مغالية وتضعه في مقام أعلى مما كان يجب عليها أن تضعه فيه، وقد قارنت مساء عرض فيلم برنارد بيرتو لوتشي «التانجو الأخير فى باريس» الذي اختتم به مهرجان نيويورك السينمائي ١٩٧٢ بمساء «طقوس الربيع» لإيجور سترافنسكي عند عزفها أول مرة معلنة أنها تعتبر كلا التاريخين علامة مميزة.

ومع ذلك تملك بولين كايل رؤية سينمائية إن لم تكن فلسفية، وهي الشكل الغني عند الناس وتعتبر نفسها ومن يمثلونها بمثابة شكل أرقى لمتفرج السينما العادي. ويشمئز رواد السينما من الرياء وهم يفضلون لفظ: "أفلام عن لفظ سينما ولا يريدون سوى أقل قدر من التنظير فليس في وسعهم أن يتحملوا رؤية قيمهم هدفًا للسخرية. ولذلك فقد أثارها فيلم ستانلي كوبريك «البرتقالة الآلية» ١٩٦٧ لأنه يثير قضية بأن مقدرة الإنسان على الشر لا تخمد أبدًا، ولم تستطع

كايل التي تؤمن بالناس (على الأقل رواد السينما) قبول نظرية كوبريك. وبالتالي كانت مجبرة على اتخاذ موقف جنوني للغاية ضد الفيلم وهبطت بمستواه الفني إلى أحط الدرجات واتهمت مخرجه بإثارة روح القتل عند الجمهور.

وأدى تمتع كايل بمساحة رحيبة إلى حد ما أكثر من بقية المراجعين إلى إمكانها أن تكتب باستفاضة على الأفلام، ومنهجها هو إعادة بناء الفيلم مستعينة في ذلك بانطباعاتها ومقارناتها بأفلام أخرى وهي عادةً ما تقارن الفيلم بأشكال فنية أخرى. ويرى هؤلاء الذين لا يميلون إلى مقالاتها المراجعة أنها في إعادة بناء الفيلم إنما تخلق فيلمًا معاكسًا يحمل من أوجه الشبه القليل بالنسبة للفيلم الأصلي. ولقد بدأت مراجعتها لفيلم فرانسيس فورد كوبولا "الأب الروحي جزء٢" ١٩٧٤ بملاحظة أنه في نهاية فيلم «الأب الروحي» ١٩٧٢ بدأ وجه مايكل وكأنه على وشك أن يتعفن، وقد يقبل المرء كلمة «يتحجر» ولكن كلمة «يتعفن» تبدو غير لائقة.

وتتميز كايل فى النقد التاريخي ليس فقط بالأفلام ولكن أيضًا لدرايتها بصناعة السينما. وتعتبر مقالتها الافتتاحية "كين الصاعد" لكتابها عن فيلم "المواطن كين" دفاعًا عن كاتب السيناريو هيرمان ج. مانكيفيتش باعتباره المؤلف الحقيقي لفيلم "المواطن كين" برغم أن التكريم قد نسب السيناريو إلى ويلز ومانكيفيتش.

ومن الطبيعي أن تكون لكايل نقطها العمياء، فقد فشلت أو رفضت رؤية تأثير شخصية ويلز على فيلم «المواطن كين» مستفيدًا بخبرته في المسرح والإذاعة بحيث استخلص أفضل ما فى الوسيطين فى الفيلم. ومهما كان هدفها في مقالها "كين الصاعد" هو حل المشكلة التى تتعلق بتأليف الفيلم فلم يكن هناك داع للنيل من سمعة أورسن ويلز.

ونحن نقرأ لبولين كايل من أجل معرفتها السينمائية الواسعة ومن أجل أسلوبها العامي المصقول. فالقليل من الكتاب يستطيعون الإمتاع والتعريف في ذات الوقت.

النقد التطبيقي:

من النادر أن تجد نقادًا حقيقيين في أي وسيط وهى حقيقة قد أدركها ألكسندر بوب(*) فى القرن الثامن عشر الذي هو بمثابة أعظم فترة فى النقد الأدبي:

من بين الشعراء يندر العبقري

ويندر الذوق الصادق في مجال النقد

(مقال عن النقد جـ ١-١-١١)

وأدرك بوب احتمال أن يضل الانطباعيون طريقهم في «غمام المذاهب» حيث يدعي كل واحد منهم ملكيته وحده لمفتاح بيت النقد ومع هذا فلو كانت القصة بيتًا له نوافذ عديدة كما زعم هنري جيمس فعندئذ نعتبر النقد بيتًا له أبواب عديدة وكل باب له مفتاحه، وليس يحق لأية مدرسة في النقد أن تحتكر التفسير، فلكل منها الحرية في اقترابها الخاص من العمل فيركز النقد الجديد على النص ويضعه النقد التاريخي فى إطار زمنه المتعلق بالترجمة الذاتية داخل محتوى حياة المؤلف. والنقد الماركسي داخل إطار العمل لصراع الطبقات، والتحليل النفسي في النقد داخل اللاشعور والنقد الأسطوري داخل احلام البشر العالمية.

فالنقد فن تطبيقي، وتصبح الحقيقة واضحة بمقارنة تفسيرات فيلم «المواطن كين» التي يقوم بها أربعة نقاد مختلفين ـ تاريخى ـ تراجمى وأسطورى وماركسى.

تفسير المؤرخ السينمائي:

شكرًا لمقال بولين كايل التاريخي «كين الصاعد» فقد محق «كين» وعاد به جنينًا قبل أن يستر أورسون ويلز عريه بثوبه. وأرجعت كايل الفضل إلى اثنين من

(*) ألكسندر بوب١٧٤٤ ـ ١٦٨٨ زعيم الشعراء الإنجليز فى القرن الثامن عشر وابرز أصحاب نظريات النقد وصاحب لقب «شاعر البلاط الملكى». ومن أشهر أعماله «مقال عن النقد» و «مقال عن الإنسان» وملحمتيه «اغتصاب خصلة شعر» و «الاسنياد» (المترجم)

معاونيه ـ كاتب السيناريو هيرمان ما نكيفيتش والمصور السينمائي جريج تولاند إلى نجاح الفيلم. كان السيناريو لمانكيفيتش ولم يتعاون أحد معه على عكس ما أشارت العناوين، وإن الإخراج الذي أطلق عليه أصحاب مذهب «سينما المؤلف» بأنه أسلوب أورسون ويلز يدين لتصوير تولاند السينمائي أكثر من إخراج ويلز. وعليك أن تقارن "كين" مع "الحب المجنون ١٩٣٥ وهو فيلم قام فيه بيتر لور بدور (طبيب مجنون) وقام تولاند بتصويره ويثير بعض المشابهات المثيرة: ديكورات قوطية وحجرات لها طابع الكهف وتشابه جسدي بين لو الأصلع وويلز الأصلع حتى الببغاء الأبيض. فمن الواضح أن ويلز قد تعلم أسس التعبيرية الألمانية على يد تولاند.

وبالرغم من تميز مانكيفيتش ككاتب سيناريو فلم تكن هي المرة الأولى التي يحاول فيها مانكيفيش كتابة سيناريو عن الفقراء والأغنياء. وهناك قرابة محددة بين "المواطن كين" والسيناريو الذي كتبه برستون ستيرجس لفيلم "القوة والمجد" ١٩٣٣ الذي عالج مثل كين حياة رجل من البداية إلى النهاية. فتوماس جارنر (سبنسر تراسي) رجل غامض مثل سيد قصر إكسانادو. فهناك نقط اتصال بين كلا السيناريوهين: الخط وما يثيره الرجل العظيم من مغالاة الإعجاب والاحتقار في نفوس الآخرين.

وبالنسبة لما أثاره الجو القوطي في أول مشهد من جزيل المدح والذين يدين بكثير من الفضل إلى ستوديوهات ر. ك. و.(٥) إذ يحمل مظهر إكسانادو الشجى سببًا صريحًا للقلاع فى أفلام ر. ك. و. الأولى مثل فيلم "أكثر الألعاب خطورة" ١٩٣٢ لإرنست ب. سكويدساك وفيلم "أميرة الثلوج والأقزام السبعة" ١٩٣٨ لوالت ديزنى. فتعرف شركة ر. ك. و. كيف تستفيد من الشيء الجيد: فالسلالم الشهيرة في فيلم ويلز تحولت إلى الحجر الرملي الأسمر حيث عاشت إيرينا في

---

(5) Richard B. Jewell, "A Hisotry of R.K.O Radio Pictures Incorporated, 1928-1942" (Ph.D. Diss., University of Southern California Press, 1978).

فيلم "قطة الناس" ومثل المدفأة في فيلم جون فورد "ماري ملكة سكوتلاندة" ١٩٣٦ تحولت في فيلم "المواطن كين" إلى أبرز ملامح إكسانادو تأثيرًا.

وأكثر من ذلك وقبل أن نكرم ويلز بقيامه بالتجميع الفعلي للقطات الفيلم. فمن الأجود أن نذكر أن الذى قام بعمل مونتاج "المواطن كين" هما روبرت وايز ومارك روبسون الذي لم يرد ذكره فى العناوين. فيعلم كلا الرجلين عن الفيلم أكثر من ويلز وكلاهما سار فى طريقه ليصبح مخرجًا صاحب حق فى ذلك.

وفيلم "المواطن كين" أمريكى في جوهره وذلك بفضل سيناريو مانكيفيتش وعنوانه الأصلي أمريكي ويبحث الموضوع ذو الطابع الأمريكي النجاح ونتائجه(٦).

التفسير الخاص بنظرية المؤلف:

يتضمن فيلم "المواطن كين" مثل كل أول فيلم أعظم موضوعات أورسون ويلز واهتماماته وأهمها مواقفه المتناقضة بالنسبة للثراء وولعه بفكرة النساء. وعالم ويلز مليء بالملوك ورجال أكثر شموخًا من الحياة، كين وبافيستر في فيلم "سيدة من شنغهاي" ١٩٤٨ وجريجوري أركادين فى فيلم "السيد أركادين" ١٩٥٥ وذواتهم الأخرى فى شكسبيريات المخرج ("مكبث" ١٩٤٧ و"عطيل" ١٩٥٢ و "أجراس منتصف الليل" ١٩٦٧ .(ويتخذ الثراء أشكالاً مختلفة فى أفلام ويلز: إكسانادو كين ومنزل أولاد عنبر في فيلم "آل إمبرسون العظام" واليخت في فيلم "سيدة من شنغهاي" وقلعة دانسيان فى فيلم "مكبث" وقلعة سان ترسو في فيلم "السيد أركادين" وبلاط هنري الرابع في "أجراس منتصف الليل". وتقع أيضًا بشكل متضاد رمزيات الفساد : مقر إقامة ماري كين والفندق الذي لجأ إليه جورج والعمة فاني في فيلم "آل إمبرسون العظام" وحقيبة البراغيث في فيلم "لمسة الشر" ١٩٥٨ وشقة ك. في فيلم "المحاكمة" ١٩٦٢.

(6) Pauline Kael, "Raising Kane" The Citizen Kane Book (Boston: Little Brown 1971), 1-84.

وهناك براعات معينة خاصة بويلز في إبراز الثراء والفساد والإدانة: مرايا (كين وسيدة من شنغهاي وعطيل) ردهات (كين وآل إمبرسون العظام) والسيارات ذات السائقين (كين) وطائرات خاصة (السيد أركادين).

ومن الموضوعات الأخرى لويلز ما تتعلق بحرب العوالم. اعتداء العالم الغريب على العالم المألوف ومواجهة العفوية واللامنطقية للسائد والمنظم. ففي "كين" تترك سوزان ألكسندر حياتها العادية الآمنة لتدخل متاهة عالم كين الذى من الواضح أنها لا تنتمي إليه. ويعكس ويلز في أفلامه الأخرى العالمية بطرق مختلفة، مواجهة السيارة بالجواد والفيتون فى فيلم «آل أمبرسون العظام»، وتثير النازية الاضطراب في مدينة كونكتيكت الهادئة فى فيلم «الغريب» ١٩٤٦، ويتعرض بحار أيرلندى لثري عاطل ومجرم في فيلم «سيدة من شنغهاي»، ويلقي باثنين عاديين في عالم كابوس من المخدرات والعنف فى فيلم «لمسة الشر» ومثول رجل صغير أمام مكتب تحقيق فاشستى فى فيلم «المحاكمة». وتتعارض العوالم حتى في دائرة الشكسبيريات: عالم مكبث مع عالم ليدى مكبث، وعالم مكبث مع عالم ماكوف في فيلم «مكبث»، وعالم عطيل وعالم ياجو وعالم عطيل وعالم ديدمونة فى فيلم «عطيل»، وعالم فولستاف وعالم هنري وعالم فولتساف وعلم هال في فيلم أجراس منتصف الليل.

وتموت شخصية الملك الويلزية أثناء حياتها - على غرار: طي ذراعي كين في مهابة على صدره، وحمل نعش عطيل على ظهر سفينة، ووفاة هنري الرابع أثناء جلوسه على عرشه، حتى شرير ويلز يموت أيضًا، بشكل رائع: من أعلى قمة برج في فيلم «الغريب»، وفى متاهة المرايات فى فيلم «سيدة من شنغهاى»، أوهاويا فى الفضاء في فيلم «السيد أركادين» فليس (المواطن كين) خلاصة أمريكية ولكنه خلاصة خاصة بويلز.

تفسير الناقد الميثولوجي:

تعتبر كل شخصية رئيسية في فيلم «المواطن كين» تجسيدًا لشخصية ميثولوجية. إذ إن كين نفسه ما هو إلا غطاء لزيوس (*) فلم تكن لزيوس طفولة

(*) كبير الآلهة فى الأساطير الإغريقية واشتهر بكثرة علاقاته مع الإناث.

فقد أخفته أمه في كريت حتى لا يلتهمه أبوه الشرير كرونوس كما فعل بالنسبة لأطفاله الآخرين. وكان تشارلز فوستر كين محرومًا أيضًا في فترة الصبا المعتادة. فعندما كان طفلاً أوصت أمه إلى وصي حتى يحظى بالحياة التي لم يكن فى مقدورها أن تمنحها له وبالمثل حتى لا يتعرض لسطوة أبيه الفاشل.

وتزوج زيوس من هيرا على جبل الأولمب ولكنه لم يكن زواجًا مستقرًا. فقد كانت طبيعة هيرا النافرة السبب في التفات زيوس إلى نساء أخريات، ولم يتختلف زواج كين من الأرستقراطية ذات الجمال البارد إميلي نورتون وهي ابنة أخت رئيس دولة، فكانت إميلي أرقى اجتماعيًا من زوجها وقد دل سلوكها على ذلك. واضطر كين مثل زيوس إلى البحث عن الحب في أي مكان مع النساء الغانيات الرقيقات خاصةً تلك المغنية الشهيرة بحرمانها من الموهبة سوزان ألكسندر، ونادرًا ما كان يبدو زيوس للنساء بشخصيته الحقيقية. فكان يتخذ إما شكلاً مغايرًا (ثورًا أو بجعة أو زوجًا هجر زوجته إلى الحرب) أو يقوم بزيارتهن ليلاً. ففي البداية يخفي كين أهميته عن سوزان لأنه كان يرغب فى أن تحبه لشخصه: «إنني أدير صحيفتين. فماذا عنك؟». وعندما يحاول كين أن يجعل من سوزان نجمة فإنه يترك دور زيوس إلى دور بيجماليون ولكنه يصبح بيجماليون بطريقة معكوسة، فبينما يقع النحات بيجماليون في حب تمثاله الذي تدب فيه الحياة بمعجزة يعكس ويلز الأسطورة جاعلاً من كين مناقضًا لبيجماليون حيث يقوم بتصميم دمية من امرأة حية.

وأحل زيوس مبدأ تنوير أهل الأولمب بدلاً من طغيان أبيه. ويجب على كين أن يحارب بديلاً لأبيه تاتشر الوصي عليه والذى يمثل أسوأ الصفات فى الطبقة المتميزة. وعندما يسأل تاتشر كين عما يحب أن يكونه.. يجيبه كين: «كل شيء تكرهه». ففي الواقع يحارب كين كرونس دائمًا بشكل ما: تاتشر المالك الأكبر لصحيفة «المستعلم» وهو والده بالتبني والرئيس السياسي جيم جيتيس. وعندما لا يتشاجر مع كرونس فهو ينازل بروميثيوس فى شخص ليلاند الذي يرى في كين على ما هو عليه: «إنك لا تعبأ بأي شيء سوى نفسك».

ويصبح زيوس كرونس آخر تماماً: مستبداً ومعادياً للبشر ومنتقماً وخائفاً من ضياع سلطانه وفي النهاية منعزلاً ويتزوج كين في الكبر مثل تاتشر كرونس وبرغم أنه يرغب في نفع الإنسانية فقد أفسده الشراء وحال بينه وبين ذلك. وفي "الإلياذة" يضيق زيوس بالقتال بين أهل الأولمب فيلجأ إلى الراحة أحياناً إلى أعلى قمة في جبل إيدا ويفيق بعد الهزيمة السياسية وخيانة الأصدقاء وفشل سوزان كنجمة أوبرا فيلجأ إلى إكسانادو المنعزل.

فليس «كين» في جوهره أمريكياً.. إنه أسطوري الجوهر.

التفسير الماركسي:

يعرض فيلم «المواطن كين» أكثر من أي فيلم آخر جذور الرأسمالية الأمريكية التي تعتمد على الحظ المجرد في نجاحها وسوء استخدام المنافع التي قد يجلبها هذا الحظ، وكما أشاد ميكيافيللي في كتابه «الأمير» بأن الحظ يتحكم في نصف أمورنا وتتحكم قدرتنا الشخصية في النصف الآخر، فهذا هو حال النظام الرأسمالي.

ولقد كان بمحض الصدفة أن حصلت ماري كين على منجم كولورادو، إذ لم يستطع أحد النزلاء أن يدفع أجرة إقامته فأعطاها صكاً بملكية منجم مهجور أصبح فيما بعد ثالث أغنى منجم للذهب في العالم. فبمجرد أن يضع الحظ في طريقنا مرة شيئاً ما فيجب عندئذ أن يكون بمقدورنا الاستفادة منه، ولسوء الحظ كانت مقدرة ماري كين مريضة وتزوجت من رجل فاشل فلم ترض لابنها تشارلز أن يصبح نسخة طبق الأصل من أبيه ولذلك فقد أوصت بالصبي إلى رعاية والتر ب. تاتشر وهو من رجال المال المشهورين وبفعلها ذلك حرمت تشارلز من الطفولة المعتادة حتى يمكنه أن يستمتع بحياة تليق بمليونير.

ويعتبر الحلم الأمريكي في جوهره كابوساً، وكضحية للرأسمالية يحاول تشارلز فوستر في البداية أن يخلص نفسه. وعندما يأخذ على عاتقه إدارة صحيفة «المستعلم النيويوركي» يبدأ في إبراز أصحاب الثقة والفقراء. ويخبر

الوصي عليه: إنه واجبي - سوف أفضي بسر إليك - إنه أيضًا مبعث سروري أن ترى أناس هذا المجتمع الكادحين الشرفاء فى مأمن من سرقة شرذمة من قراصنة مهاويس المال غفلا.

وقد يكون كين أحد المشهورين ولكنه رجل ذو مبادىء، فهو أيضًا يرفض إدارة الصحيفة كما لو كانت مشروعه الخاص، وبدلاً من ذلك يتنازل عن سلطته. ويكتب أيضًا بيانًا عن مبادئه واعدًا قرائه بجريدة شريفة. ومع ذلك فأثناء كتابته له يحجب الظلام وجهه. فمن الواضح أن كين قد باع نفسه للشيطان.

فليس هناك خلاص لكين لأنه وريث عقيدة أم أن وراء سطوة المال لا نهاية لها؟ وبالضبط فكما اشترت له أمه حياة متميزة يشتري كين لزوجته الثانية مستقبلاً أوبراليًا وبالمثل أيضًا دار أوبرا دافعًا بها لدور لا تملك له موهبة، وفى النهاية ولكى يحقق العزلة التى ينشدها يشتري قصرًا، للملذات على شاطىء خليج فلوريدا.

من هو تشارلز فوستركين؟ بعد موته وصفته الصحافة بأنه بلوتوقراطي (*) ووصفه الوصي عليه بالشيوعية. ووضعه ديماجوجيو نقابة العمال فى زمرة الفاشيين. ثم هناك رأى كين عن نفسه: «سوف أظل دائمًا وقد كنت شخصًا واحدًا: أمريكيًا».

ولا يختلف المفهوم السائد عن كين بأنه مبلبل ومتناقض عن المفهوم السائد لأمريكا الجمهورية التي ننتمي إليها، والديمقراطية التي نتظاهر بها والإمبراطورية التي أصبحنا أفرادها. وتصبح وجوه أمريكا الثلاثة وجوهًا لكين. أولاً فهو محرر جمهورى يفوض سلطاته لممثلين ثم يصبح زعيمًا ديمقراطيًا ويعد في إعلان مبادئه بأن يكون بطلاً لحقوق الإنسان، وفي النهاية يصبح استعماريًا وصريحًا وماكرًا وملكًا شرقيًا يعيش في قصر إكسانادو الفاخر.

(*) الشخص الذى يملك سلطة بفضل الثراء رغم تفاهته.

ويرغمنا فيلم «المواطن كين» على مراقبة تحول البلد من خلال تحول رجل. فإذا كان فيلم "المواطن كين" فيلمًا أمريكيًا في جوهره فهذا لأنه قد كشف عن أصل الشر الأمريكى الأساسي: الرأسمالية(٧).

(7) Robert L. Carringer, "The Making of Citizen Kane", (Berkeley: University of California Press, 1985), 35.

إرشادات للنقد السينمائي

لا توجد هناك طريقة واحدة فى النقد السينمائي، فبعد عمر طويل في المراجعة تساءل دوايت ماكدولاند عما إذا كانت المعايير التي خدمته مازالت قائمة. وقد اعتبرت إرشادات ماكدولاند من أفضل ما يمكن أن يقدمه ناقد معاصر لدارس السينما، ولذلك فهي إذن جديرة بأن نكررها هنا، فهي تمثل طرق الاقتراب من السينما ورغم ذلك فهي ليست قوانين صادقة، ولذلك فسوف نستثنى البعض منها لصعوبة قابليتها للتطبيق على فيلم معين، وكان ماكدولاند نفسه أول من صرح بذلك. ومازال من الأسهل أن نتعامل مع الاستثناءات، وعندما تكون هناك مستويات يقيس بها المرء هذه الاستثناءات أفضل من ألا تكون له مستويات على الإطلاق. والمقتطفات التالية هي من أحد أعمال ماكدولاند بعنوان «عن الأفلام.. لدوايت ماكدولاند» ويلخص إرشاداته في إيجاز بليغ.

بعد أربعين عامًا فقد أصبحت على دراية بشيء من السينما. ولأنني ناقد ذو دراية؛ فأنا أعرف ما أفضله ولماذا؟ ولكن لا أستطيع أن أشرح سبب هذا إلا من خلال اصطلاحات العمل المعين الذي أقوم بتقييمه وهي اصطلاحات ألم بها بما فيه الكفاية. أما النظرية العامة والرأي الأوسع والجشطاتي، فكل ذلك لا علم لى به. وإذا كان هذا النقص عندي في سلاح النقد يطلق عليه حساسية مفرطة أو بشكل أقل تفضلاً إحساسًا شخصيًا فقد كان دائمًا أكثر تحديدًا.

ولكن الناس وخاصةً من هم من الطلبة الذين يوشكون على التخرج والمتعطشين لليقين يسألونني دائمًا عن القواعد والأسس والمقاييس التي أحكم من خلالها على الأفلام ـ وهو سؤال من حقهم أن يسألوه ولكن لا أفكر في إجابة له على الإطلاق. ومن سنين خلت دفعني حافز ما لا أذكره ولكنه كان واضحًا لجعلي أدون بعض الإرشادات على الورق. وكانت النتيجة التي لم تنشر حتى الآن لأسباب سوف تتضح هي:

١ ـ هل الشخصيات متماسكة بل في الواقع هل هناك شخصيات على الإطلاق؟

٢ ـ هل هي صادقة بالنسبة للحياة؟

٣ ـ هل التصوير نمطي أو أعد لفيلم معين ومن ثم كان أصيلاً؟

٤ ـ هل الأجزاء مرتبطة وهل تضيف من أجل شيء ما وهل هناك إيقاع متين حتى يصبح هناك شكل وذروة وبناء وتوتر ثم تفجيره؟

٥ ـ هل هناك عقل وراء العمل وهل هناك إحساس بأن عقلية واحدة هي التي فرضت رأيها الخاص على مادة الفيلم؟

ويوحي السؤالان الأخيران بنوع ما من المعنى الغامض ويعتبر الثالث مصيبًا إن لم يكن بديهيًا، ولكن لا يمكنني أن أعول على أول سؤالين على الإطلاق ولندعهما وحدهما فى مثابة استهلال، وهناك أفلام كثيرة تنال إعجابي وهي ليست.. صادقة بالنسبة للحياة، إلا إذا تجاوز هذا الاصطلاح المطاط الاستعمال المألوف مثل أفلام: البراعم المكسورة وأطفال الفردوس ودرجة الصفر فى القيادة وكاليجاري وعند الموافقة وفيلم أيزنشتين إيڤان الرهيب. والبعض منها بلا (شخصيات) تمامًا متماسكة أو غير متماسكة: بوتمكين والترسانة وأكتوبر والتعصب ومارينباد وأورفيوس وأوليمبيا، وتحتل كوميديات كيتون وشابلن ولوبيتش وإخوان ماركس و و. س. فيلدز مكانًا وسطًا.. إذ تحتوي على شخصيات متماسكة بشكل مرضي وهي أيضًا «صادقة بالنسبة للحياة» ولكن هناك مغالاة في تماسكها. وأحيانًا تكون بشكل مفروض ومتسلط (و. س.

جروشو وبستر) والصدق فيها تجريدي. وبإيجاز فإنها على درجة عالية من التصنع لدرجة أنها تطفو باستمرار من الأرض الصلدة إلى سماء الفن أمام عيني المليئتين بالدهشة والسرور(١).

فإذا كانت الفلسفة تبدأ بالتساؤل كما نادى أفلاطون فهذا أيضًا حال النقد السينمائي ـ بإحساس من الدهشة لتحرك الصور إلى الرغبة فى شرح الطريقة التي تصبح بها الصورة المتحركة عملاً فنيًا».

وحتى إذا كنت تعرف أن الأفلام تتحرك بشكل معجز فلا تفقد دهشة الطفل التي شعرت بها عندما شاهدت أول فيلم. عليك أن تدرك عندما يطلب منك الكتابة عن الفيلم أنك تشارك في فن قديم هو فن النقد الذي يرجع إلى القرن الرابع قبل الميلاد.

فكر فى علاقة الأجزاء بالكل، هذا ما حاول كتاب «تشريح الفيلم» أن يفعله ليستمر من مكونات الفيلم الروائي إلى الفيلم الكلي وفي النهاية إلى وسائل تفسير الفيلم، فعندما تتابع نقدًا سينمائيًا بشكل مهني أو ببساطة كأحد مشاهدي السينما تذكر أن العمل الفني يمتلك التكامل أو الكلية. فالفيلم وحدة كاملة حتى لو اقترينا منه شيئًا فشيئًا فإنه لا يفقد تكامله بالرغم من أن هذا التكامل قد يكون من الصعوبة تبنيه إلا إذا أعيد جمع الأجزاء.

جرى الاقتباس من ألكسندر بوب سابقًا عن هذا الفصل لأن بوب لم يكن يبلغ العشرين من عمره عندما كتب قصيدته «مقال في النقد» فوضع المبادىء التي ما زالت متسقة. وكما قد تتوقع فإن لديه أيضًا شيئًا يقوله عن التركيز على الكل لا على الأجزاء.

ليست الشفة أو العين هما الجمال ولكن قوة الوصل والنتيجة الكاملة للكل ـ مقال في النقد (١١، ٤٥ ـ ٤٦)

لا يهم نوع أي ناقد تصبح أو أنواع النقاد الذين تقرأ لهم ، طبق نقدك ونقدهم على كل فيلم كعمل كلي ـ يرجو أحدهم ـ أن يكون فنًا.

---

(1) McDonald, "Dwight McDonald on Movies", IX-IX.

ملحق (١)
قائمة الأفلام التى رجعنا إليها ومخرجيها

الفيلم	السنة	المخرج
أبوت وكاستيلو يقابلان فرانكشتين	١٩٤٨	تشارلز بارتون
كل شيء عن شميدت	٢٠٠٢	ألكسندر باين
أبراهام لنكولن	١٩٣٠	د. و. جريفيث
بطل في مأزق (الكرنفال الكبير)	١٩٥١	بيلى وايلدر
المتهم	١٩٤٩	وليم ديتريل
عندما تنادي الطبيعة	١٩٩٥	ستيف أوديكيرك
عبر المحيط الهادي	١٩٤٢	جون هوستون
ضلع آدم	١٩٤٩	جورج كيوكر
عنوان مجهول	١٩٤٤	وليم كاميرون
الملكة الأفريقية	١٩٥١	جون هوستون
مواجهة كل الغرائب	١٩٨٤	تايلور هاكفورد
عصر البراءة	١٩٩٣	مارتين سكورسيزس
ذكاء زائف	٢٠٠١	ستيفن سبيلبيرج
أليس ومارتن	١٩٩٨	أندريه تشينيه
لم تعد أليس تعيش هنا	١٩٧٤	مارتن سكورسيزس
كل ما تعرفه عن حواء	١٩٥٠	جوزيف مانكيفيتش
كل شيء عن أمي	١٩٩٩	بدرو ألمودوفار

كل رجال الرئيس	١٩٧٦	آلان باكولا
كل شيء هادىء فى الميدان الغربي	١٩٣٠	لويس مايلستون
كل ما تسمع به السماء	١٩٥٥	دوجلاس سيرك
دكتور كليتر هاوس المدهش	١٩٣٨	أنا تول ليتفاك
الجمال الأمريكي	١٩٩٩	سام منديس
أمريكي في باريس	١٩٥١	فينسنت منيللى
غرام أمريكي	١٩٤٤	لينج فيدور
أمستاد	١٩٩٧	ستيفن سبيلبيرج
رعب أميتفيل	١٩٧٩	ستيوارت روزنبرج
والآن إلى الغد	١٩٤٤	إيرفنج بيشيل
وعندئذ لم يكن هناك شيء	١٩٤٥	رينيه كلير
ملائكة بوجوه قذرة	١٩٨	مايكل كورتيز
آن ذات الألف يوم	١٩٦٩	تشارلز جاروت
امرأة أخرى	١٩٨٨	دودى ألن
الحرية لنا	١٩٣١	رينيه كلير
أي شيء آخر	٢٠٠١	دودى ألن
هذا المكان فقط	١٩٩٩	واين وانج
أباتشي	١٩٥٤	روبرت ألدرتش
الشقة	١٩٦٠	بيلي وايلدر
سفر الرؤيا الآن	١٩٧٠	فرانسيس فورد كوبولا
استيقظ يا حبي	١٩٤٠	ميتشل ليسن
غابة الأسفلت	١٩٥٠	جون هوستون
أفانتي	١٩٧٢	بيلي وايلدر
الحقيقة الرهيبة	١٩٣٧	ليو ماكراي
العودة إلى المستقبل	١٩٨٥	روبرت زيميكيس

العودة إلى المستقبل ج٢	١٩٨٩	روبرت زيميكيس
العودة إلى المستقبل ج٣	١٩٩٠	روبرت زيميكيس
الشرير والجميل	١٩٥٢	ڤينسنت منيللي
أراضي الشر	١٩٧٣	تيرانس مالك
كرة النار	١٩٤١	هوارد هوكس
بامبي	١٩٤٢	داڤيد هاند
عربة الفرقة الموسيقية	١٩٥٣	ڤينسنت منيللي
باركليز في برودواي	١٩٤٩	تشارلز والتر
معركة الجزائر	١٩٦٦	جيلو بونتكورڤو
الجميلة والوحش	١٩٩١	جارى تروسديل وكيرك وايز
بيكيت	١٩٦٤	بيتر جلينڤيل
نوم وإقامة	١٩٧٠	فرانسوا تروفو
بداية النهاية	١٩٥٧	بيرت آي جوردون
اركلها مثل بيكهام	٢٠٠٢	جورندر شادها
المحبوب	١٩٩٨	جونثان ديم
ميدان بيركلي	١٩٣٣	فرانك لويد
أفضل أيام حياتنا	١٩٤٦	وليم وايلر
زفاف بيتسى	١٩٩٠	آلان ألدا
سارق الدراجة	١٩٤٧	ڤيتوريو دي سيكا
الكرنڤال الكبير (بطل فى مأزق)	١٩٥١	بيلى وايلدر
اللهيب	١٩٥٣	فريتز لانج
الصورة الكبيرة	١٩٨٩	كريستوفر جيست
النوم الكبير	١٩٤٦	هوارد هوكس
وثيقة طلاق	١٩٣٢	جورج كيوكر
الطيور	١٩٦٣	ألفريد هيتشكوك

مولد أمة	١٩١٥	د. و. جريفيث
زوجة الأسقف	١٩٤٧	هنرى كوستر
مرارة الأرز	١٩٤٨	جيوزيبى دى سانتيس
الحلوى المرة	١٩٤٠	و. س. ڤاندايك II
غابة الفصل الدراسي	١٩٥٥	ريتشارد بروكس
داليا السوداء	٢٠٠٦	برايان دى بالما
اليد السوداء	١٩٥٠	ريتشارد ثورب
سباق على الجليد	١٩٨٢	ريدلى سكوت
مشروع بلير ويتسن	١٩٩٩	دانييل ميريك
السروج اللامعة	١٩٧٤	مل بروكس
الأزواج العميان	١٩١٨	إيريك فون ستروهايم
النقطة	١٩٥٨	إيرفنج يورث الابن
ڤينوس الشقراء	١٩٣٢	جوزيف ڤون ستيرنبرج
التكبير	١٩٦٦	مايكل أنجلو أنطونيوني
الملاك الأزرق	١٩٣٠	جوزيف ڤون ستيرنبرج
اللحية الزرقاء	١٩٤٤	إدجار ج. ألمر
الجسد والروح	١٩٤٧	روبرت روش
حرارة الجسد	١٩٨١	لورانس كاسدان
المدفعي	١٩٤٣	ريتشارد ولاس
بوني وكلايد	١٩٦٧	آرثر بن
الكيد المرتد	١٩٤٧	إليا كازان
لا تبكوا يا أولاد	١٩٩٩	كيمبرلي بيرس
المنتقم	١٩٥٨	هنري كينج
اللاهث	١٩٥٩	جان لوك جودار
ملايين بروستر	١٩٨٥	والتر هيل

عروس فرانكشتين	١٩٣٥	جيمس هويل
جسر على نهر كواي	١٩٥٧	دافيد لين
مقابلة عابرة	١٩٤٦	دافيد لين
بريجادون	١٩٦٦	فينسنت منيللي
تربية الطفل	١٩٣٨	هوارد هوكس
داني روز برودواي	١٩٨٤	دودي ألن
الجبل العاري	٢٠٠٥	آنج لي
السهم المكسور	١٩٥٠	ديلر داڤيز
البراعم المتكسرة	١٩١٩	د. و. جريڤيث
الإخوة	١٩٦٨	مارتين ريت
رفيقي رفيقي	١٩٨١	بيلي وايلدر
القوة الغاشمة	١٩٤٧	جول داسان
طلقات على برودواي	١٩٩٤	دودي ألن
عروض محترقة	١٩٧٦	دان كورتيز
بوتسن كاسيدي	١٩٦٩	جورج روي هيل
شيطان بوانا	١٩٥٢	آرسن أوبلر
كابينة الدكتور كاليجاري	١٩١٩	روبرت وين
مغطى	٢٠٠٥	ميكائيل هانكي
سجين	١٩٥٠	جون كرومويل
جناح كاليفورنيا	١٩٧٨	هربرت روس
غادة الكاميليا	١٩٣٧	جورج كيوكر
خليج الرعب	١٩٩١	مارتن سكورسيزس
كابوت	٢٠٠٥	بينت ميلر
القبض على آل فرايدمان	٢٠٠٢	أندرو چاريكي
عرض الخيالة	١٩٥٦	هنري كينج

كاري .	١٩٧٦	بريان دي بالما
كازابلانكا	١٩٤٢	مايكل كورتيز
كازينو	١٩٩٥	مارتن سكورسيزس
المنعزل	٢٠٠٠	روبرت زيميكيس
مصائب الحرب	١٩٨٩	بريان دي بالما
اقبض على لو تستطيع	٢٠٠٢	ستيفن سبيلبيرج
الناس القطة	١٩٤٢	جاك تورنر
الممسوك	١٩٤٩	ماكس أوفولس
احتفالية	١٩٩٨	دودي ألن
البطل	١٩٤٩	مارك روبسون
شابلن	١٩٩٢	ريتشارد أتنبره
شيكاغو	٢٠٠٢	روبرت مارشال
خريف الشايان	١٩٦٤	جون فورد
ساعة الأطفال	١٩٦٢	وليم وايلر
أجراس منتصف الليل	١٩٦٦	أورسون ويلز
المدينة الصينية	١٩٧٤	رومان بولانسكي
المواكن كين	١٩٤١	أورسون ويلز
البرتقالة الآلية	١٩٧١	ستانلي كوبريك
مقالبة قريبة من النوع الثالث	١٩٧٧	ستيفن سبيلبيرج
انغلاق	١٩٩٥	آمي هكرلنج
الجبل البارد	٢٠٠٣	أنتوني منجهيلا
حدود كولورادو	١٩٤٩	راؤل ولسن
لون المال	١٩٨٦	مارتن سكورسيزس
ألوان	١٩٨٨	دينيس هوبر
عد يا شيبا الصغير	١٩٥٢	دانييل مان

العودة للوطن	١٩٧٨	هال آشبي
الجزيرة المخروطية	١٩٤٣	والتر لانج
البستاني الدائم	٢٠٠٥	فرناندو ميريللس
اتصال	١٩٩٧	روبرت زيميكيس
القمح أخضر	١٩٤٥	إيرفنج رابر
فتاة الريف	١٩٥٤	جورج سيتون
فتاة الغلاف	١٩٤٤	جورج كيوكر
زوجة كريج	١٩٣٦	دوروثي أرزنر
الغطس المميت	١٩٤٣	آرشى مايو
مخلوق من البحيرة السوداء	١٩٥٤	جاك أرنولد
جرائم وعقوبات	١٩٨٩	دودي ألن
خطوط متقاطعة	١٩٤٩	روبرت سيود ماك
النمر الرابض والتنين المختفى	٢٠٠٣	آنج لي
وصلة البكاء	١٩٩٢	نيل جوردان
صرخة المدينة	١٩٤٨	روبرت سيودماك
لعنة قطة الناس	١٩٤٤	جانثر فون فرتيسن وروبرت وايز
لعنة فرانكشتين	١٩٥٧	تيرنس فيشر
ارقصي يا فتاة ارقصي	١٩٤٠	دوروثي أرزنر
راقص في الظلام	٢٠٠٠	لورس ڤون ترير
راقص مع الذئاب	١٩٩٠	كيڤين كوستنر
المدينة المظلمة	١٩٥٠	وليم ديترل
الممر المظلم	١٩٤٧	ديلمر داڤيز
الانتصال المظلم	١٩٣٩	إدموند بولرنج
حبيبتي	١٩٦٥	جون شليزنجر
يوم السباقات	١٩٣٧	سام وود

الليل الأمريكي	١٩٧٣	فرانسوا تروفو
يوم الجراد	١٩٧٥	جون شليزنجر
يوم أن استقرت الأرض	١٩٥١	روبرت وايز
أيام السماء	١٩٧٨	تيرنس ماليك
الموتى	١٩٨٧	جون هستون
نهاية مميتة	١٩٣٧	وليم وايلر
الرجال الموتى لا يتشحون بالصليب	١٩٨٢	كارل رينر
تقدير بلا فائدة	١٩٤٧	جون كروموبل
الموت يليق بها	١٩٩٢	روبرت زيميكيس
تحطيم هاري	١٩٩٧	دودي ألن
صائد الغزلان	١٩٧٨	مايكل تشيمنو
الراحل	٢٠٠٦	مارتن سكورسيزس
ديستي يركب مرة ثانية	١٩٣٩	جورج مارشال
التفاف	١٩٤٦	إدجار ج. أولمر
برادا يلتبسه الشيطان	٢٠٠٦	داڤيد فرانكل
اطلب م للجريمة	١٩٥٤	ألفريد هيتشكوك
هاري القذر	١٩٧١	دون سيجل
الموصوم	١٩٣١	جون ڤون ستيرنبرج
ظهر يوم لعين	١٩٧٥	سيدني لوميت
منزل الدمية	١٩٧٣	باتريك جار لاند
تأمين مزدوج	١٩٤٤	بيلي وايلدر
إلى أسفل مع حبي	٢٠٠٣	بيتون ريد
ابنة دراكيولا	١٩٣٦	لامبرت هيليار
دكتور سايكولوبس	١٩٤٠	إرنست شود ساك
فتيات الأحلام	٢٠٠٦	بيل كوندون

شارع الأحلام	١٩٢١	د. و. جريفيث
مرتديًا ملابس القتل	١٩٨٠	برايان دي بالما
السائق	١٩٧٨	والتر هيل
دكتور جيكل ومستر هايد	١٩٣٢	روبرت ماموليان
دكتور سترانجلوف أو كيف تعلمت أن أتوقف عن قلق وحب القنبلة	١٩٦٤	ستانلي كوبريك
دكتور زيفاجو	١٩٦٥	دافيد لين
طبول على الموهوك	١٩٣٩	جون فورد
حساء البطة	١٩٣٣	ليو ماكري
صراع تحت الشمس	١٩٤٧	كنج فيتور
الأخرس والمعلم	١٩٩٤	بيتر فاريل وبوبي فاريل
استعراض عيد الفصح	١٩٤٨	تشارلز والتر
شرق عدن	١٩٥٥	إليا كازان
حياة رغدة	١٩٣٧	ميتشل ليزن
الراكب السهل	١٩٦٩	دينيس هوير
حافة الظلام	١٩٤٣	لويس مايلستون
إدوار ذو اليد الصناعية	١٩٩٠	تيم بارتون
٨ ميل	٢٠٠٢	كورتيز هانسون
٨,٥٠	١٩٦٣	فدريكو فيلليني
إما	١٩٩٦	دوج ماجراث
فالس الإمبراطور	١٩٤٨	بيلي وايلدر
امبراطور الشمس	١٩٨٧	ستيفن سبيلبيرج
الهروب من الكتراز	١٩٧٩	دون سيجل
كل واحد يقول أنا بحبك	١٩٩٦	دودي ألن
طارد الأرواح	١٩٧٣	وليم فردكين

تجربة خطيرة	١٩٤٤	چاك تورنير
عيون مغلقة للغاية	١٩٤٩	ستانلي كوبريك
وجهًا لوجه	١٩٧٦	إنجمار برجمان
سقوط الإمبراطورية الرومانية	١٩٦٤	أنتوني مان
مؤامرة عائلية	١٩٧٦	ألفريد هيتشكوك
فانتازيا	١٩٤٠	بن شاربستين
بعيدًا عن السماء	٢٠٠٢	تود هاينس
جاذبية قاتلة	١٩٨٧	أدريان لين
والد العروس	١٩٥٠	ڤينسنت منيللي
والد العروس	١٩٩١	شارلز شاير
ملف ثيلما جوردان	١٩٥٠	روبرت سيودمان
أول مرة	١٩٥٢	فرانك تاشين
خمسة	١٩٥١	آرسن أوبلر
خمس قطع سهلة	١٩٧٠	بوب رافلسون
خمسة قبور إلى القاهرة	١٩٤٣	بيلي وايلدر
السناكي الثابتة	١٩٥١	صمويل فولر
إعلام آبائنا	٢٠٠٦	كلينت إيستوود
الهبوط فى ريو	١٩٣٣	ثورنتون فريلاند
اتبع الصبية	١٩٤٤	إدوارد ثزر لاند
زوجات حمقاوات	١٩٢٢	إريك ڤون ستروهايم
شئون أجنبية	١٩٤٨	بيلي وايلدر
المراسل الأجنبي	١٩٤٠	ألفريد هيتشكوك
عنبر إلى الأبد	١٩٤٧	أوتو بريمنجر
فورست جامب	١٩٩٤	روبرت زيميكيس
قلعة الأباش	١٩٤٨	جون فورد

صانع الحظ	١٩٦٦	بيلي وايلدر
عمرها ٤٨	١٩٨٢	والتر هيل
رأس النافورة	١٩٤٩	كنج ڤيدور
شارع ٤٢	١٩٣٣	ليود باكون
٤٠٠ ضربة	١٩٥٩	فرانسوا تروفو
أربع زوجات وجنازة	١٩٩٤	مايك نيويل
فرانكشتين	١٩٣١	جيمس هويل
فرانكشتين يقابل الرجل الذئب	١٩٤٣	راي ويليم نيل
الاتصال الفرنسي	١٩٧١	وليم فريدكين
القبلة الفرنسية	١٩٩٥	لورنس كاسدان
نوبة جنون	١٩٧٢	ألفريد هيتشكوك
تذبذب	٢٠٠٠	جورج هوبليت
الرجل المنتعش	١٩٩٠	أندرو برجمان
الجمعة الثالثة عشر	١٩٨٠	شين س. كنجهام
الجبهة	١٩٧٠	مارتن ريف
السترة المعدنية	١٩٨٧	ستانلي كوبريك
عصابات نيويورك	٢٠٠٢	مارتن سكورسيزس
الرجال يفضلون الشقراوات	١٩٥٣	هوارد هوكس
جيرونيمو : أسطورة أمريكية	١٩٩٣	والتر هيل
الشبح	١٩٩٠	جيري زوكر
المخلب العملاق	١٩٥٧	فرد س. سيرز
جيلدا	١٩٤٦	تشارلز ڤيدور
جيجي	١٩٥٨	ڤينسنت منيللي
فتاة بقرط من اللؤلؤ	٢٠٠٣	بيير ويبر
المصارع	٢٠٠٠	ريدلي سكوت

لعبة الحيوانات الزجاجية	١٩٥٠	إرفنج رابر
لعبة الحيوانات الزجاجية	١٩٨٧	بول نيومان
الأب الروحي	١٩٧٢	فرانسيس فورد كوبولا
الأب الروحي II	١٩٧٤	فرانسيس فورد كوبولا
الأب الروحي III	١٩٩٠	فرانسيس فورد كوبولا
الباحثون عن الذهب	١٩٣٣	ميرڤين ليروي
الباحثون عن الذهب	١٩٣٥	بوسبي بركلي
الإناء الذهبي	٢٠٠١	جيمس آيڤوري
ذهب مع الريح	١٩٣٩	ڤيكتور ڤليمنج
الرفاق الطيبون	١٩٩٠	مارتين سكورسيزس
الراعي الطيب	٢٠٠٦	روبرت دي نيرو
كروم السخط	١٩٤٠	جون فورد
أعظم قصة في التاريخ	١٩٦٥	جورد سيتڤنس
آمال عظام	١٩٤٦	داڤيد لين
الكذبة العظيمة	١٩٤١	إدموند جولدنج
سرقة القطار الكبرى	١٩٠٣	آ. س. بورتر
الجشع	١٩٢٤	إيريك ڤون سترو هايم
القبعات الخضراء	١٩٦٨	جون واين وراي كيلوج
المحتالون	١٩٩٠	ستيڤن فريرز
يوميات جواد الكنال	١٩٤٣	لويس سيلر
جنون المسدس	١٩٤٩	جوزيف هـ. لويس
المقاتل	١٩٥٠	هنري كنج
تحية للبطل المنتصر	١٩٤٤	بريستون ستيرجس
رذاذ الشعر	٢٠٠٧	آدم شانكمان
هالوين	١٩٧٨	جون كاربنتر

هاملت	١٩٤٨	لورنس أوليڤييه
حنا وأخواتها	١٩٨٦	دودي ألن
النهاية السعيدة	١٩٦٩	ريتشارد بركس
أوقات عصبية	١٩٧٥	والتر هيل
هارييت كريج	١٩٥٠	ڤينسنت شيرمان
المطاردة	١٩٦٣	روبرت دايز
المطاردة	١٩٩٩	جان دي بونت
مرحبًا يا دولي	١٩٦٩	جين كيلي
مرحبًا يا فريسكو مرحبًا	١٩٤٣	هـ. بروس همبرستون
هينس	١٩٧٥	دون شارب
يسير أثناء الليل	١٩٤٨	جون بيري
في ذروة الظهيرة	١٩٥٢	فريد زينمان
قمة جبل عالي	١٩٤١	راؤل ولسن
المُجتمع الراقي	١٩٥٦	تشارلز والتر
هيلدا كرين	١٩٥٦	فيليب دن
هيروشيما حبيبي	١٩٥٩	آلان رينيه
فتاة يوم الجمعة	١٩٤٠	هوارد هوكس
امسك الفجر ليعود	١٩٤١	ميتشل ليسن
أجازة	١٩٣٨	جورج كيوكر
فندق الأجازة	١٩٤٢	مارك ساندريتش
الرجل الأجوف	٢٠٠٠	بول ڤيرونهوفن
مقصف هوليود	١٩٤٤	دلمر داڤيز
هوليوود تنتهي	٢٠٠٢	دودي ألن
ريس الجواد	١٩٧٢	نورمان ز. ماكلويد
ساعة الذئب	١٩٦٨	إنجمار برجمان

الساعات	٢٠٠٢	ستيفن دالدري
منزل الشمع	١٩٥٣	أندريه دي توت
منزل شارع كارل	١٩٨٨	بيتر بيتس
منزل فى الشارع الثاني	١٩٤٥	هنري هاثواي
كم كان وادينا أخضرا	١٩٤١	جون فورد
كيف تتزوجين مليونيرًا	١٩٥٣	جان نجليسكو
الرغبة الإنسانية	١٩٥٤	فويتز لانج
الإعصار	١٩٣٧	جون فورد
أزواج زوجات	١٩٩	دودي ألن
استعجال دفع مال	١٩٧٥	روبرت ألدرتسن
أنا هارب من عبودية إحدى العصابات	١٩٣٢	ميرفين لروي
أنا أعترف	١٩٥٣	ألفريد هيتشكوك
مت ألف مرة	١٩٥٥	ستيوارت هيسلر
تزوجت وحشًا من الفضاء الخارجي	١٩٥٨	جين فاولر الابن
أطلقت النار على جيس جيمس	١٩٤٩	صامويل فولر
حقيقة غير مناسبة	٢٠٠٦	دافيد ججنهايم
إنديانا جونز ومعبد المصير المحتوم	١٩٨٤	ستيفن سبيلبيرج
إنديانا جونز والحملة الصليبية الأخيرة	١٩٨٩	ستيفن سبيلبيرج
في صحبة الرجال	١٩٩٧	نيل لابوت
في زمن الصيف القديم الطيب	١٩٤٩	روبرت ز. ليونارد
في حالة تسمح بالحب	٢٠٠١	وونج كاروي
التعصب	١٩١٦	د. و. جريفيث
غزو خاطف الجسد	١٩٥٦	دون سيجل
إيرما الرقيقة	١٩٦٣	نيلي وايلدر
إيزا دورا	١٩٦٨	كارل وايز

أتيت من تحت البحر	١٩٥٥	روبرت جوردون
جاءت من الفضاء الخارجي	١٩٥٣	جاك أرنولد
حدث ذات ليلة	١٩٣٤	فرانك كابرا
الجو جميل دائمًا	١٩٥٥	جين كيلي وستانلي دونن
إنها حياة مدهشة	١٩٤٦	فرانك كابرا
مشيت مع ثعبان	١٩٤٣	جاك تونير
جين إير	١٩٤٤	روبرت ستيفنسون
أنياب	١٩٧٥	ستيف سبيلبيرج
جيز بيل	١٩٣٨	وليم وايلر
جوني جيتار	١٩٥٤	نيقولاس راي
قصة جولسون	١٩٤٦	ألفريد إ. جرين
جول وجيم	١٩٦١	فرانسوا تروفو
جوليانا	١٩٧٧	فريد زينمان
جونو	٢٠٠٧	جيسون ريتما
حديقة الديناصورات	١٩٩٣	ستيفن سبيلبيرج
حارس الشعلة	١٩٤٣	جورج كيوكر
الملك وأنا	١٩٥٦	والتر لانج
ملك الكوميديا	١٩٨٣	مارتن سكورسيزس
اطرق أي باب	١٩٤٩	نيقولاس راي
كينج كونج	١٩٣٣	مريان س. كوبر
قسمت	١٩٥٥	فينسنت منيللي
قبلني يا غبي	١٩٦٤	بيلي وايلدر
كيتي فويل	١٩٤٠	سام وود
كوندون	١٩٩٧	مارتن سكورسيزس
لاكومب لوسيان	١٩٧٤	لوي مال

ل. أ. سري	١٩٩٧	كورتيز هانسون
الحياة اللذيذة	١٩٦٠	فدريكو فيلليني
السيدة والوحش	١٩٤٤	جورج شيرمان
كوني لطيفة يا سيدة	١٩٤١	نورمان ز. ماكلويد
السيدة حواء	١٩٤١	ميتشل لبسن
سيدة في البحيرة	١٩٤٦	روبرت مونتجومري
سيدة الرداء الأبيض	١٩٨٨	فرانك لالوجيا
الطريقة الأزرق الواسع	١٩٥٧	جيللو بونتكورفو
البحيرة الهادئة	١٩٩٩	ستيف مايز
سرقة إ. ن. ك	١٩٤٢	ليو باكون
آخر المولوك	١٩٩٢	ميكائيل مان
آخر عرض للفيلم	١٩٧١	بيتر بوجدانوفيتش
الشارع	١٩٥٤	فدريكو فيلليني
التانجو الأخير فى باريس	١٩٧٢	برناردو برتلوش
الإغراء الأخير للمسيح	١٩٨٨	مارتين سكورسيزس
القطار الأخير من جن هيل	١٩٥٦	جون ستيرجس
التايكون الأخير	١٩٧٦	إليا كازان
العام الأخير في مارينباد	١٩٦١	آلان رينيه
المغامرة	١٩٦٠	مايكل أنجلو أنطونيوني
لورنس العرب	١٩٦٢	دافيد لين
الخطاب	١٩٤٠	وليم وايلر
رسالة من امرأة مجهولة	١٩٤٨	ماكس أوفلس
رسالة إلى ثلاث زوجات	١٩٤٩	جوزيف مانكفيتش
قارب النجاة	١٩٤٤	ألفريد هيتشكوك
الرجل الصغير الضخم	١٩٧٠	آرثر بن

قيصر الصغير	١٩٣٠	ميرفن لروي
الثعالب الصغيرة	١٩٤١	وليم وايلر
عروس البحر الصغيرة	١٩٨٨	جون مسكر ورون كليمنت
مسز صنشاين الصغيرة	٢٠٠٦	ڤاليري فاربس
نساء صغيرات	١٩٣٣	جورج كيوكر
نساء صغيرات	١٩٩٤	جيليان آمسترونج
الحلية	١٩٤٦	جون براهم
الڤيلا الوحيدة	١٩٠٩	د. و. جريڤيث
رحلة النهار الطويلة إلى الليل	١٩٦٢	سيدني لوميت
انظر من الذي يتكلم	١٩٨٩	آمي هيكرلنج
الأفق المفقود	١٩٣٩	فرانك كابرا
مفقود في أمريكا	١٩٨٥	ألبرت بروكسي
عطلة نهاية الأسبوع المفقودة	١٩٤٥	بيلي وايلدر
العالم المفقود حديقة الديناصورات	١٩٩٧	ستيڤن سبيلبيرج
حب بين الحطام	١٩٧٥	جورج كيوكر
حب بعد الظهر	١٩٥٧	بيلي وايلدز
روعة الحب	١٩٥٥	هنري كنج
إم	١٩٣١	فريتز لانج
مكبث	١٩٤٨	أورسون ويلز
الحب المجنون	١٩٣٥	كارل فرند
آل أمبرسون العظام	١٩٤٢	أورسون ويلز
الكبير والصغير	١٩٤٢	بيلي وايلدر
مالكوم إكس	١٩٩٢	سبايك لى
نقطة المباراة	٢٠٠٥	دودي ألن
الصقر المالطي	١٩٤١	جون هوستون

رجل من كولورادو	١٩٤٨	هنرى ليفن
رجل من لارامي	١٩٥٥	أنتوني مان
مانهاتن	١٩٧٩	رودي ألن
سر جريمة مانهاتن	١٩٩٣	رودي ألن
رجل الغرب	١٩٥٨	أنتوني مان
الرجل الذي يعرف كثيراً	١٩٥٦	ألفريد هيتشكوك
الرجل الذي أطلق النار على ليبرتى فالانس	١٩٦٢	جون فورد
الرجل الذي لم يكن هناك	٢٠٠١	جويل كوين وإيفان كوين
مارني	١٩٦٤	ألفريد هيتشكوك
ماري ملكة سكوتلانده	١٩٧١	تشارلز جاروث
ماش	١٩٧٠	روبرت ألتمان
ماتريكس	١٩٩٩	لاري وأندرو
ماتريكس يعاد تحميله	٢٠٠٣	واشكوسكي
ثورات ماتريكس	٢٠٠٣	لاري وأندرو
ماكابي ومسز ميلر	١٩٧١	واشكوسكي
شوارع حقيرة	١٩٧٣	لاري وأندرو
برودة متوسطة	١٩٦٩	واشكوسكي
قابل جون دو	١٩٤٤	روبرت ألتمان
قابلني في سانت لويس	١٩٤٤	مارتن سكورسيزس
قابل نيرو وولف	١٩٣٦	هاسكيل وكسلر
نفسي أنا وإيرين	٢٠٠٠	فرانك كابرا
الأرملة المرحة	١٩٢٥	إيريك ڤون ستروهايم
الأرملة المرحة	١٩٣٤	إرنست لوبيتسن
مترو بوليس	١٩٢٦	فريتز لانج
منتصف الليل	١٩٣٩	ميتشل ليسن

الكوميديا الجنسية لحلم منتصف ليلة صيف	١٩٨٢	دودي ألن
أفروديت الجبارة	١٩٩٥	دودي ألن
ميلوريد بيرس	١٩٤٥	ميكائيل كورتيز
تقرير الأقلية	٢٠٠٢	ستيڤن سبيلبيرج
معجزة شارع ٣٤	١٩٤٧	جورج سيتون
مهمة في موسكو	١٩٤٣	ميكائيل كورتيز
أزمنة حديثة	١٩٣٦	تشارلي شابلن
زفاف مونسون	١٩٣١	نورمان ز. ماكلويد
المحسوس	١٩٨٧	نورمان جويسون
مراكش	١٩٣٠	جوزيف ڤون ستيرنبيرج
مولان روج	٢٠٠١	باز لوهرمان
مستر أركادين	١٩٥٥	أورسون ويلز
مستر ديدز يذهب إلى المدينة	١٩٣٦	فرانك كابرا
مسز دلواي	١٩٩٨	مارلين كورديس
مسز داوتفاير	١٩٩٣	كريس كولومبا
مستر سليفينجتون	١٩٤٤	ڤينسنت شيرمان
مسز منيڤر	١٩٤٢	وليم وايلر
مستر سميث يذهب إلى واشنطن	١٩٣٠	فرانك كابرا
شلالات مولهولاند	١٩٩٦	لي تاما هوري
جريمة قتل يا حبيبتي	١٩٤٤	إدوارد ديمتريك
جريمة في قطار الشرق السريع	١٩٧٤	سيدني لوميت
عزيزتي كليمنتين	١٩٤٦	جون فورد
حياتي	١٩٩٣	بريس جويل روبين
صغيرة شيكادي	١٩٤٠	إدوارد كلين
زوجي جودفري	١٩٣٦	جريجوري لاكافا

سمعتي	١٩٥٢	ليو ماكري
النهر الرهيب	٢٠٠٣	كلينت إيستوود
المدينة العارية	١٩٤٨	جول داسان
الفجر العادي	١٩٥٢	إدجار ج. أولمر
المهماز العادي	١٩٥٣	أنتونى مان
ناشفيل	١٩٧٥	روبرت ألتمان
منزل دولة تجريس الحيوان	١٩٧٨	جون لانديس
قتلة بالطبيعة	١٩٩٤	أوليفر ستون
الشبكة	١٩٩٥	إيروين وينكلر
نيويورك ، نيويورك	١٩٧٦	د. س. ڤان دايك
صندوق الموسيقى	١٩٧٦	سيدني لوميت
ليلة في الأوبرا	١٩٣٥	سام دود
ليلة في كازابلانكا	١٩٤٦	آرشي مايو
كابوس في شارع شجرة الدردار	١٩٨٤	وس كراڤن
الليل يا أمي	١٩٨٦	توم مور
حارس الليل	١٩٧٤	ليليانا كاڤاني
نينوتشكا	١٩٣٩	إرنست لوبيتسن
لا بلد للعواجيز	٢٠٠٧	إيثان وجويل كوين
الشمال بالشمال الغربي	١٩٥٩	ألفريد هيتشكوك
نجمة الشمال	١٩٤٣	لويس مايلستون
لا أغاني حزينة لي	١٩٥٠	رودلف ماتيه
لا شيء مقدس	١٩٣٧	وليام ويلمان
سيئة السمعة	١٩٤٦	ألفريد هيتشكوك
لا نصر	١٩٥٠	جوزيف لك. مانكيڤيتش
الآن أيها المسافر	١٩٤٢	إرڤنج رابر

يا أخي أين أنت؟	٢٠٠٠	جويل كوين
عن الفئران والرجال	١٩٣٩	لويس مايلستون
مفرمة قديمة	١٩٤٣	ڤينسنت شيرمان
الخادمة العجوز	١٩٣٥	إدموند جولدنج
أوليمبيا	١٩٣٨	ليني ريفنستال
طار فوق عش الوقواق	١٩٧٥	ميلوس فورمان
شيء واحد حقيقي	١٩٩٨	كارل فرانكلين
واحد، اثنين، ثلاثة	١٩٦١	بيلي وايلدر
على الشاطيء	١٩٥٩	ستانلي كرامر
في المدينة	١٩٤٩	جين كيللي وستانلي رونيه
على رصيف الميناء	١٩٥٤	إليا كازان
مدينة مفتوحة	١٩٤٥	روبرتو روسيلليني
عطيل	١٩٥٢	أورسون ويلز
الآخرون	٢٠٠١	إليجاندرو أوندبام
خارج الماضي	١٩٤٧	جاك تورنير
الدفع بالكامل	١٩٥٠	وليام ديترل
بيزان	١٩٤٦	روبرتو روسيلليني
الراكب الشاحب	١٩٨٥	كلينت إيستوود
قصة بالم بيتش	١٩٤٢	برستون ستيرجس
قصر بان الكبير	٢٠٠٦	جوبليمو ديل تورو
المسافر	١٩٧٥	مايكل أنجلو أنطونيوني
عطة أنا	١٩٦٩	إنجمار برجمان
عاطفة المسيح	٢٠٠٤	ميل جيبسون
بات ومايك	١٩٥٢	جورج كيوكر
طرق المجد	١٩٥٧	ستانلي كوبريك

باتون	١٩٧٠	فرانكلين شافنر
بير هربر	٢٠٠١	ميكائيل باي
بيجي سو تزوجت	١٩٨٦	فرانسيس فورد كوبولا
مهالك بولين	١٩٤٧	جورج ستيفنز
برسونا	١٩٦٦	إنجمار برجمان
فتاة الشفقة	١٩٥٠	هنري ليفن
السيدة الشبح	١٩٤٤	روبرت سيودماك
قصة فيلادلفيا	١٩٤٠	جورج كيوكر
مكالمة من غريب	١٩٥٢	جان نجلسكو
عازف البيانو	٢٠٠٢	رومان بولانسكي
نزهة	١٩٥٥	جوشيا لوجان
حديث الوسادة	١٩٦٠	ميكائيل جوردون
بينوكيو	١٩٤٠	بن شاربستن
مرور بيبا	١٩٠٩	د. و. جريفيث
الفخ	١٩٤٨	أندريه دي توث
مكان تحت الشمس	١٩٥١	جورج ستيفنز
الفصيلة	١٩٨٦	أوليفر ستون
اللاعب	١٩٩٢	روبرت ألتمان
كارت بوستال من الحافة	١٩٩٠	مايك نيقولا
ساعي البريد دائمًا يدق مرتين	١٩٤٦	تاي كارنيت
امتلاك	١٩٨٦	نيل لا بيرت
مدينة المتعة	١٩٩٨	جاري روس
بوتومكين	١٩٢٥	سيرجي إيزنشتين
القوة والمجد	١٩٣٣	وليام ك. هوارد
الرفيق صاحب بيت البراري	٢٠٠٦	روبرت ألتمان

زوجة الواعظ	١٩٩٦	بيني مارشال
امرأة جميلة	١٩٩٠	جاري مارشال
الكبرياء والهوى	١٩٤٠	جو رايت
بريسيلا ملكة الصحراء	١٩٩٤	ستيفن إليوت
الحياة الخاصة لشرلوك هولمز	١٩٧٠	بيلي وايلدر
عقدة نفسية	١٩٦٠	ألفريد هيتشكوك
عدو الشعب	١٩٣١	لويس مايلستون
زهرة القاهرة القرمزية	١٩٨٥	دودي ألن
مطارد	١٩٤٨	راؤل وولسن
الرجل الهادئ	١٩٥٢	جون فورد
أيام الراديو	١٩٨٧	دودى ألن
الثور الهائج	١٩٨٠	مارتن سكورسيزس
غزاة من الفضاء	١٩٨١	ستيفن سبيلبيرج
إجحاف	١٩٤٨	أنتونى مان
خلف النافذة	١٩٥٤	ألفريد هيتشكوك
ربيكا	١٩٤٠	ألفريد هيتشكوك
ثورة بلا سبب	١٩٥٥	نيقولاي راي
الجبل الأحمر	١٩٥١	وليام ديتريل
النهر الأحمر	١٩٤٨	هوارد هوكس
الحمر	١٩٨١	وارين بيتي
الحذاء الأحمر	١٩٤٨	ميكائيل بويل
الإيجار	٢٠٠٥	كريس كولمبس
الرابسودي الزرقاء	١٩٤٨	إيرفنج رابر
الطريق إلى مراكش	١٩٤٢	دافيد بتلر وسام منديس
الطريق إلى جهنم	٢٠٠٢	سام منديس

الطريق إلى سنغافورة	١٩٤٠	ڤيكتور سكيرتزنجر
الطريق إلى المدينة الثلاثية	١٩٤٦	هال وكز
العشرينات الصاخبة	١٩٣٩	راؤل وولسن
روستر كوجبيرن	١٩٧٥	ستيوارت ميلر
الحبل	١٩٤٨	ألفريد هيتشكوك
طفل رونر ماري	١٩٦٨	رومان بولانسكي
وشم الوردة	١٩٥٥	دانييل مان
روكسي هارت	١٩٤٢	وليام ولمان
العروسة الهاربة	١٩٩٩	جارى مارشال
السفينة الروسية	٢٠٠٣	ألكسندر سوكوروف
المخرب	١٩٤٢	ألفريد هيتشكوك
سابرينا	١٩٥٤	بيلي وايلدر
صحارى	١٩٤٣	زولتان كوردا
رمال أيوجيما	١٩٤٩	آلان دوران
رقصة إسبانية في البلاط الملكي	٢٠٠٣	إنجمار برجمان
إنقاذ الجندي ريان	١٩٩٨	ستيڤن سبيلبرج
ذو الندبة في الوجه	١٩٣٢	هوارد هوكس
الشارع القرمزي	١٩٤٥	فريتز لانج
مشاهد من الزواج	١٩٧٣	إنجمار برجمان
قائمة شندلر	١٩٩٣	ستيڤن سبيلبيرج
المغرفة	٢٠٠٦	دودي ألن
الصرخة	١٩٩٦	ويس كراڤن
الصرخة (٢)	١٩٩٧	ويس كراڤن
بحر من العشب	١٩٤٧	إليا كازان
الباحثون	١٩٥٦	جون فورد

البحث عن ديبراونجر	٢٠٠٢	روزانا آركت
الريح الباحثة	١٩٤٦	وليام ديتريل
إغراء جوتا ينان	١٩٧٩	جيرى سكاتز بيرج
سبتمبر	١٩٨٧	دودي ألن
غرام في سبتمبر	١٩٥٠	وليام ديتريل
سربيكو	١٩٧٣	سيدنى لوميت
التركيبة	١٩٤٩	روبرت وايز
سبع عرائس لسبعة إخوة	١٩٥٤	ستانلي دونن
الختم السابع	١٩٥٧	إنجمار برجمان
هرشة السنوات السبع	١٩٥٥	بيلي وايلدر
ظل الشك	١٩٤٣	ألفريد هيتشكوك
ظل الغموض	١٩٩٣	دودي ألن
غرام شكسبير	١٩٩٨	جون ماون
شين	١٩٥٣	جورج ستيڤنز
إكس بريس شنجهاي	١٩٣٢	جون ڤون سترنبرج
خلاص شوشانك	١٩٦٤	فرانك دارابونت
إنها ترتدي مريلة صفراء	١٩٤٩	جون فورد
الإشراق	١٩٨٠	ستانلى كوبريك
ممر الصدمات	١٩٦	صمويل فولر
لسة الحذاء	١٩٤٦	ڤيتوريو دي سيكا
المحل حول الركن	١٩٤٠	إرنس لوبيتسن
مركب الاستعراض	١٩٣٦	جيمس هويل
علامة الصليب	١٩٣٢	سيس دي دميل
صمت الحملان	١٩٩١	جونثان ديم
الجوارب الحريرية	١٩٥٧	روبرت ماموليان

فيلم آل سمبسون ٢٠٠٧ روبرت سيلفرمان

غناء تحت المطر ١٩٥٢ جين كيلي وستانلي دونن

الحاسة السادسة ١٩٩٩ م. نايت شايا ملان

نم يا حبيبي ١٩٤٨ دوجلاس سيكر

أجوف تمامًا ١٩٩٩ تيم بيرتون

نصابين لوقت قصير ٢٠٠٠ دودي ألن

ابتسامات ليلة صيف ١٩٥٥ إنجمار برجمان

الأميرة والأقزام السبعة ١٩٣٧ بن شاربستين

العسكري الأزرق ١٩٧٠ رالف نيلسون

البعض يفضلونها ساخنة ١٩٥٩ بيلي وايلدر

أغنية برنادين ١٩٤٣ هنري كنج

أغنية روسيا ١٩٤٣ جريجوري راتوف

أغنية الجنوب ١٩٤٦ ديلارد جاكسون وهارفي فورستر

الغ، النمرة غلط ١٩٤٨ أناتول ليتفاك

صوت الموسيقى ١٩٦٥ روبرت وايز

تحت أسقف باريس ١٩٣٠ رينيه كلير

الأرض الأسبانية ١٩٣٧ جوريس إيفانز

المأخوذ ١٩٤٥ ألفريد هيتشكوك

السلم اللولبي ١٩٤٥ روبرت سيودماك

عربة المسافرين ١٩٣٩ جون فورد

روح سانت لويس ١٩٥٧ بيلي وايلدر

باب مقصف المسرح ١٩٤٣ فرانك بوزاج

رهبة المسرح ١٩٥٠ ألفريد هيتشكوك

معسكر الأسرى ١٧ ١٩٥٣ بيلي وايلدر

ذكريات الأوهام ١٩٨٠ دودي ألن

مولد نجمة	١٩٥٤	جورج كيوكر
حرب النجوم	١٩٧٧	جورج لوكاس
مولد نجمة	١٩٧٦	فرانك بييرسون
حرب النجوم	١٩٧٧	جورج لوكاسن
الخوزة الصلبة	١٩٥١	صمويل فولر
ستيلا دلاس	١٩٣٧	كنج ڤيدور
زوجة الأب	١٩٩٨	كريس كولمبس
اللدغة	١٩٧٣	جورج روي هيل
قبلات مسروقة	١٩٦٨	فرانسوا تروفو
قصة آديل هـ.	١٩٧٥	فرانسوا تروفو
غرام مارثا إيڤرز الغريب	١٩٤٦	لويس مايلستون
الغريب	١٩٤٦	أورسون ويلز
غريبان في قطار	١٩٥١	ألفريد هيتشكوك
غرباء حين نلتقي	١٩٦٠	ريتشارد كوين
عربة اسمها الرغبة	١٩٥١	إليا كازان
يوم مذبحة القديس ڤالنتين	١٩٦٧	روجر كورمان
فجأة في الصيف الماضي	١٩٥٩	جوزيف ك. ملكفيتش
إكسبريس شوجرلاند	١٩٧٤	ستيڤن سبيلبيرج
رحلات سوليڤان	١٩٤١	بريستون ستيرجس
مكان في الصيف	١٩٥٩	ديلمر داڤيز
شارع الغروب	١٩٥٠	بيلي وايلدر
دولة الشمس المشرقة	٢٠٠٢	جون سايلز
شك	١٩٤٦	فرانك نتل
ارتياب	١٩٤١	ألفريد هيتشكوك
سوني تود: عفريت شارع فليت	٢٠٠٧	تيم بيرتون

حلوة وسافلة	١٩٩٩	دودي ألن
سيلفيا سكارلت	١٩٣٥	جورج كيوكر
خذ حرفًا يا حبيبي	١٩٤٢	ميتشل ليسن
قصة مدينتين	١٩٣٥	جاك كونراي
ثارانتولا	١٩٥٥	جاك أرنولد
سائق التاكسي	١٩٧٦	مارتن سكورسيزس
شاي وحنان	١٩٥٦	فينسنت منيلي
نهاية المطاف	٢٠٠٤	ستيفن سبيلبيرج
تيلما ولويس	١٩٩١	ريدلي سكوت
هم	١٩٥٤	جودون دوجلاس
ليس هناك عمل مثل عمل الاستعرض	١٩٥٤	والتر لانج
هؤلاء الثلاثة	١٩٣٦	وليام وايلر
كلهم قبلوا العروس	١٩٤٢	ألكسندر هول
ماتوا مرتدين أحذيتهم	١٩٤١	راؤل وولسن
إنهم يقبلون الجياد أليس كذلك؟	١٩٦٩	سيدنى بولاك
كانوا هم التضحية	١٩٤٥	جون فورد
الشيء	١٩٥١	كريستيان نيباي
الأشياء القادمة	١٩٣٦	وليام كاميرون منزيس
الرجل النحيف	١٩٣٤	د. س. فان دايك
الرجل الثالث	١٩٤٩	كارول ريد
الـ ٣٩ خطوة	١٩٣٥	ألفريد هيتشكوك
أرض الجزيرة	١٩٥٥	جوزيف نيومان
ثلاثة عادوا إلى البيت	١٩٥٠	جان نجلسكو
ثلاثة أيام الكندور	١٩٧٥	سيدني بولاك
ثلاثة ملوك	١٩٩٩	دافيد أو. راسل

الكلمات الصغيرة	١٩٥٠	ريتشارد ثورب
من خلال زجاج معتم	١٩٦١	إنجمار برجمان
طيور الرعد	١٩٤٢	وليام ولمان
حتى تزول السحب	١٩٦١	ريتشارد ورف
حتى نهاية الزمن	١٩٤٦	إدوارد ديمتريك
مرة بعد مرة	١٩٤٦	نيقولاس ماير
شفرة الزمن	٢٠٠٠	مايك فيجيس
آلة الزمن	١٩٦٠	جورج بال
نجمة من الصفيح	١٩٥٧	أنتوني مان
امسك حرامي	١٩٥٥	ألفريد هيتشكوك
دافيدل القادر	١٩٢١	هنري كنج
الليلة وكل ليلة	١٩٤٤	فيكتور سافيل
توتس	١٩٨٢	سيدنى بولاك
تورا ، تورا ، تورا		
		ريتشارد فليتشر كنزي
لمسة الشر	١٩٥٨	أورسون ويلز
كنز سييرا مادرا	١٩٤٨	جون هوستون
المحاكمة	١٩٦٣	أورسون ويلز
رحلة إلى القمر	١٩١٢	جورج ميلييه
متاعب في الجنة	١٩٣٢	إرنست لوبيتسن
متاعب مع هاري	١٩٥٥	ألفريد هيتشكوك
مدير الأسنان	١٩٦	هنري هاثواي
اسعراض ترومان	١٩٩٨	بيتر وير
١٢رجلاً غاضبًا	١٩٥٧	سيدني لوميت
إلى الساعة الثانية عشر	١٩٤٩	هنري كنج

اثنان على الطريق	١٩٦٧	ستانلي دونن
السيدتين كارول	١٩٤٧	بيتر جودفري
اثنان معًا على الطريق	١٩٦١	جون فورد
٢٠٠١ أوديسا الفضاء	١٩٦٨	ستانلي كوبريك
أسبوعان في مدينة أخرى	١٩٦٢	ڤينسنت كوبريك
غارة أولزانا	١٩٧٢	روبرت الدركسن
مظلات شاربورج	١٩٦٤	جاك ديمي
خفة الحياة التي لا تطاق	١٩٨٨	فيليب كوفمان
تحت مدار الجدي	١٩٤٩	ألفريد هيتشكوك
امرأة رقيقة	١٩٦٩	روبرت بريسون
الخائنة	٢٠٠٢	أدريان لي
اللامتسامح	١٩٩٢	كلينت إيستوود
غير مدعو	١٩٤٤	لويس آلن
المتحدة ٩٣	٢٠٠٦	بول جرينجراس
امرأة غير متزوجة	١٩٧٨	بول مازورسكي
غير القابلية للمس	١٩٨٧	بريان دي بالما
الملاك الأزرق	١٩٥٦	ميكائيل كوريتز
الدوامة	١٩٥٨	ألفريد هيتشكوك
ڤيكتور / ڤيكتوريا	١٩٨٢	بليك إدوارز
ڤريديانا	١٩٦١	لويس بنويل
شارع وباسن	١٩٥٠	هنري كوستر
هزهز الكلب	١٩٩٧	بارى ليڤنسون
سيد العربة	١٩٥٠	جون فورد
السير تحت الشمس	١٩٤٥	لويس مايلسون
حرب الكواكب	١٩٥٣	باريون هسكنز

المحاربون	١٩٧٩	والتر هيل
مراقبة على الراين	١٩٤٣	هيرمان شوملن
عالم المياه	١٩٩٥	كيفن كوستنر
الغربي	١٩٤٠	وليام وايلر
قصة الحي الغربي	١٩٦١	جيروم روبنز وروبرت وايز
عندما عاد ديل سائرًا إلى البيت	١٩٥٠	جون فورد
حينما كنت أنت نائمًا	١٩٩٥	جون ترتلتوب
الحرارة البيضاء	١٩٤٩	راؤل ولسن
الذي وضع روجر رايت في إطار	١٩٨٨	روبرت زيميكيس
السيدة الشريرة	١٩٤٥	ليزلي آرلس
المتوحش	١٩٥٤	لاسلو بنديك
الفراولة البرية	١٩٥٧	إنجمار برجمان
شاهد إثبات	١٩٥٧	بيلي وايلدر
ساحرة أوز	١٩٣٩	فيكتور فليمينج
امرأة في النافذة	١٩٤٤	فريتز لانج
غراميات امرأة	١٩٢٨	كلارنس براون
امرأة على الشاطيء	١٩٤٧	جان رينوار
النساء	١٩٣٩	جورج كيوكر
مركز التجارة العالمي	٢٠٠٦	أوليفر ستون
الرجل الخطأ	١٩٥٧	ألفريد هيتشكوك
مرتفعات وذرنج	١٩٣٩	وليام وايلد
يولاند واللص	١٩٤٥	فينسنت منيللي
فرانكشتين الصغير	١٩٧٤	مل بروكس
لديك خطاب	١٩٩٨	نورا إفرون
لم تكوني أجمل	١٩٤٢	وليام أ. ستير

زليج	١٩٨٣	دودي ألن
صفر القيادة	١٩٣٣	جان فيجو
حماقات زيجنيلو	١٩٤٦	فينسنت منيللي

ملحق ٢
الكتابة عن أحد الأفلام
من وجهة نظر أحد الطلبة

إذا طلب منك أحد أن تكتب عن أحد الأفلام فاقتصر على موضوع محدد – وليس «أفلام ألفريد هيتشكوك» التي من الأفضل أن تكون مادة لكتاب، اختر بدلاً منها فيلما محددًا أو أحد أركان هذا الفيلم، دعنا نتناول فيلم "عقدة نفسية" مثلاً إذ توجد فيه بعض الموضوعات الممكنة:

الازدواجية في فيلم «عقدة نفسية»

كان هيتشكوك كما رأينا مأخوذًا بالازدواجيات ـ الشخصيات الشبيهة أو الصور المتعاكسة ـ بالإضافة إلى فيلم «ظل الشك» الذي تتوافر فيه الازدواجيات هناك أيضًا أفلام أخرى حيث الازدواج فيها واضح. وعلى سبيل المثال فقد لاحظ أحد المتخصصين البارزين فى هيتشكوك تغلب الازدواجيات في فيلم "غريبان في قطار". ازدواجية مشهدين في لعبة التنس، أبوين محترمين مؤثرين ولكن متباعدين، مشهدين لعرض على ظهر الخيل، امرأتين بنظارتين (مريام هيمبس) وبربارة مورتون (باتريشيا هيتشكوك ابنة المخرج)، كأسين من الويسكى، صبيان يصحبان مريام فى موعدها وبصمة (هيتشكوك) بظهوره في لقطتين وآلتين للكمان، ونستطيع أن نضيف إلى هذه القائمة ولاعة جاي مع مضربى التنس المتعاكسين وملعب التنس كما هو طبيعي مزدوج (الجزء الأمامي والجزء الخلفي)، جريمة في بقعة منعزلة في منتزه مخصصة لاثنين وتطابق

سطور البداية والنهاية. وإذا كنت على علم بفيلم "ظل الشك" وفيلم "غريبان في قطار" فقد يمكنك البدء بمناقشة قصيرة عن ولع هيتشكوك بالازدواجيات مع وضع أمثلة من كل واحد من هذين الفيلمين.

في فيلم «عقدة نفسية» فإن نورمان بيتس (أنتوني بيركنز) وأمه التي نراها (فيما بعد جثتها المتحللة) هما ازدواجين، عندما يجد نورمان أمه في الفراش مع عشيقها يقوم بوضع السم لهما بحيث يبدو وكأن الأم هي التي وضعت السم لعشيقها ثم تخلصت من حياتها، وبعد ذلك أخرج جثة أمه من القبر وأعادها إلى منزلها الفيكتوري الطراز، ويعاقب نورمان أمه كلما قام بقتل امرأة، وعندما تظهر مثل هذه الضحية الممكنة يصبح نورمان هو شخص أمه حيث تقوده روحه إلى قتل المرأة مثلما قتل أمه، يشك المرء في أن مسز بيتس (ليس هناك أي ذكر لمستر بيتس) قامت بتربية نورمان على أن الجنس هو شيء مشين، وعندما يكتشف أن أمه قد ارتكبت أكبر الخطايا جعلها تدفع الثمن.

ونورمان وضحيته ماريون كرين (جانيت لي) هما أيضًا ازدواج، فإن ماريون أيضا لديها سر مثل نورمان : لقد هربت ومعها ٤٠٠٠٠ دولار كانت مودعة في أحد البنوك بحيث تستطيع هي وحبيبها سام لومس (جون جافن) أن يبدأا حياة جديدة مع بعضهما، وبسبب عاصفة عنيفة توقفت عند فندق بيتس حيث نورمان هو صاحبه. ويعقد نورمان صداقة مع ماريون ويتصرف وكأنه يعلم مشكلتها رغم أنه لا يعلم عن كونها شيئًا، وتقوم كل المخيلات التي يستخدمانها بعملية التكشف، فعندما يبدي نورمان ملاحظة بأن "كلنا واقع في فخه الخاص "تجيب ماريون" أحيانًا نخطو بأنفسنا داخل هذه الفخاخ"، ويستشعر نورمان روح التقارب، وعندما يعلن نورما قائلاً: «نحن أحيانا يصيبنا قليل من الجنون.. ألم يصبك؟». وتدرك ماريون رغم أن جنونها ليس من نوع جنونه فتجيبه قائلة: «أحيانًا تكون مرة واحدة كافية». وتجعل مناقشة ماريون مع نورمان أن تدرك ماريون أنه يجب أن تعود إلى فيونيكس «مشهد الجريمة» فإما أن تودع المال وإما

أن تعيده إلى رئيسها. وباهتمام كبير تستخدم ماريون تصور نورمان "للفخ" لشرح قرارها "أنا خطوت هناك إلى الفخ وأريد أن أعود لأخرج نفسي منه". ولسوء الحظ لم يكن لديها فرصة لتخلص نفسها. فقد استحوذت روح مسز بيتس على ابنها ولم تعد ماريون على قيد الحياة.

تحويل الرواية إلى فيلم:

قد تقوم أيضًا بمقارنة الفيلم بمصدره الأدبي، رواية رمبرت بلوش "عقدة نفسية" ١٩٥٩عندما يصبح نورمان الأم في الرواية فإنه يتصور نفسه على أنه "نورما"، وقد تقارن الطريقة التي يرسم بها بلوش وهيتشكوك زيارة مفتش التأمين أربوجاست إلى منزل بيتس، ففي الفيلم بينما يصعد أربوجاست درجات السلم يندفع نورمان / الأم من حجرتها بسكين جزار ويكيل له الطعنات، ويشبه نورمان / الأم إحدى الجدات. يعتبر نورمان الذي قدمه بلوش أكثر نسائية، فعندما يطرق أربوجاست الباب قبل السماح له بالدخول ترتدي نورما ثوبًا "مكشكشًا" وتضع الأحمر على خديها وتهبط درجات السلم مثل امرأة جميلة من الجنوب.

في الفيلم ينتاب المرء الشك بأن مسز بيتس بالرغم من وضعها مثل "امرأة مغناج راغبة" كانت إما ذات أنوثة طاغية أو تتخيل نفسها هكذا.

في كل من الرواية والفيلم تزور ليلى بيت بيتس وهي تأمل أن تعلم شيئًا عن مكان ماريون، فلا تعلم شيئًا عن ماريون ولكن تعلم الكثير عن مسز بيتس وابنها من حجرتي نومهما المحترمين، وتوصف حجرة نوم مسز بيتس في الرواية كشيء من عهد دمي درسن للزينة وكذلك تسريحات التزين، وكانت ملاءة السرير موشاة يدويًا وكانت هناك في مقصورة الملابس قمصان داخلية قصيرة ترجع إلى العشرينيات من القرن العشرين، وتوحي بأن مسز بيتس كانت امرأة متحررة. وكان لديها أيضًا ولعًا بأحدث القبعات وبشانق الرأس والصدغين، وكان هناك أيضًا بعض الشيلان التي كانت ترتديها عندما أصبحت الأرملة بيتس.

وهناك مشهد مشابه في الفيلم يكشف عن مسز بيتس كامرأة ذات ذوق ڤيكتوري، ففى حجرة نومها ذات الستائر هناك حوض من البورسلين ومدفأة وتسريحة، وهناك في المقصورة بعض الثياب المعلقة على الشماعات بترتيب أنثوي معتنى به، ويفيض الفراش بالجنس والنعومة والساتان ـ المكان مناسب جدًا لممارسة الجنس المحرم بأسلوب متميز. وللفراش أيضًا طابق يوحي بأن أحد مستخدميه قضى أكثر الوقت منبطحًا وليس جالسا. ولكن كما علمنا أيضًا أن نورمان بعد أن سرق جثة أمه وعالجها كيميائيًا أخذ يطوف بها خلال النهار ومن المحتمل أنه كان يرقدها على الفراش في الليل.

وفي كل من الرواية والفيلم تدخل ليلاً حجرة نورمان. تختلف الحجرات بشكل كبير. في الرواية كان لدى نورمان مجموعة من الكتب الغريبة: علم الكون، ، التنجيم ، التجلى ورواية "جوستين" للماركيز دي صاد ورف كامل للأدب المكشوف. ويعرض لنا هيتشكوك حجرة ذات طابع مختلف ـ حجرة شاب مرهف الشعور. ولكن أيضًا فإن نورمان هيتشكوك ليس نورمان بلوش. ويزن نورمان في الرواية ٢٠٠رطلاً ويبتهج لرؤية نفسه عاريًا ويحب الكحول ويستمتع بقراءة الطرق البدائية في التعذيب. وبصرف النظر عن أن الهمة أرنب محشو الاهتمام بالتحنيط، فإن حجرة نورمان في الفيلم توحي بمستوى معين من النضج: مجلدات من الكتب وفونوغراف عليه أسطوانة لسيمفونية بيتهوڤن «بطولة». ورغم أننا لا نرى مسز بيتس ولا نورمان المراهق فإن حجرتيهما الخاصتين تقدمان لنا ملامحًا عن عالميهما.

مسز بيتس التي لا نراها وأمها هيتشكوك المرعبة:

قد تضع مسز بيتس في تراث «الأم المرعبة»، واصطلاح كارل يونج للجانب المظلم للنمط النسوى ـ وليست السيدة المربية ولكن التي تسبب الموت والدمار، كان هيتشكوك مغرمًا بالأم المرعبة التي في أقسى شكل لها تلتهم بشكل روحاني صغيرها. أنظر على سبيل المثال إما نيوتن فى فيلم "ظل الشك" التي هي

مرتبطة بشكل مبالغ بأخيها أكثر من ارتباطها بزوجها أو أطفالها، مدام سباستيان في فيلم "امرأة سيئة السمعة" التي تغير من أية امرأة يهتم بها ابنها، أم برونو المعروفة فقط بأنها مسز أنتوني (مثل أم نورمان المعروفة فقط بأنها مسز بيتس) المفتونة بابنها فتعطيه (المانيكير) وترسم صورة للقديس فرانسيس وتفاخر بإبداعه ويصاب برونو بالهيستريا عندما يشاهدها لأنها تذكره بأبيه.

قد قرأت بالفعل عن ليديا في رواية «الطيور» من صفحة ٣٠٤ ـ ٣٠٧ وكيف أنها نجحت وكيف أنهاتخلصت من كل علاقات ابنها الرومانتيكية وأخيرًا في فيلم «مارني» هناك برنيس أم مارني التي تعلم في النهاية أنها كانت بغيًا. لقد غرست برنيس في مارني هذا الاحتقار للجسد التى قامت مارني بتطويره إلى رفض الجنس في حين أن برنيس ارتمت في أحضان الدين وأصبحت بلا عاطفة ومنعزلة. فمن أجل أن تشتري حب أمها أصبحت مارني لصة تعمل تحت عدد من الأسماء المستعارة. وينكشف سر برنيس الرهيب فى النهاية وعندما تضطر مارني إلى استعادة حادثة وقعت عندما كانت في الخامسة من عمرها وحتى الآن قد دفنت فى أغوار عقلها الباطن ـ ليلة أن كان أحد الزبائن مستلقيًا في فراش أمها فتسبب في مأساة سببت جرحًا بليغًا لمارني ذات الأعوام الخمسة بحيث أصبحت ضحية وجهة نظر أمها الخاطئة في الجنس.

تاريخ إنتاج فيلم «عقدة نفسية»

افترض أنك عرفت أن فيلم "عقدة نفسية" كان أصلاً من توزيع براماونت، ثم قمت بجولة في استوديو يونيفرسال في لوس أنجلوس ورأيت المنظر الخارجي لبيت بيتس الذي استخدمه الفيلم. فقد تستغرب كيف انتهى أحد الديكورات من إنتاج براماونت إلى ستوديوهات يونيفرسال، فإذا كنت على علم بأكبر أفلام هيتشكوك فقد تتعجب أيضًا لماذا أتبع هيتشكوك فيلم "الشمال بالشمال الغربي" (م. ج. م. ١٩٥٩) بفيلم أبيض وأسود مثل فيلم "عقدة نفسية "(براماونت ١٩٦٠) لقد تم تصوير فيلم "الشمال بالشمال الغربي "بالألوان كما كان فيلم "خلف

النافذة، امسك حرامي، متاعب مع هاري والرجل الذي يعرف كثيرًا. كان فيلم الشمال بالشمال الغربي يزهو بالنجوم الكبيرة ـ كاري جرانت وإيفا ماريا سنت. احتوى فيلم "عقدة نفسية" أيضًا نجومًا بعيدين (أنتوني بيركنز، جانيت لي، وجون جافن) ولا يستطيع أحدهم أن يبيع الفليم على أساس اسمه أو اسمها. وكان مظهر الفيلم أيضًا مختلفًا عن آلام هيتشكوك الأخرى في باراموت. وبلغت تكاليف فيلم "عقدة نفسية" الأبيض والأسود بالمقارنة قليلا (٨٠٠٠٠٠) دولار ومن الناحية البصرية فإنه يشبه حلقات هيتشكوك التليفزيونية (ألفريد هتشكوك يقدم) التب تخلو من الإبهار. وباختصار عندما أعاقت براماونت إنتاج فيلم عقدة نفسية مدعية بأن جميع بلاتوهاتها مشغولة فرد هيتشكوك عليهم بأنه مصر بأنه يمكن تصوير فيلم "عقدة نفسية" فب ستوديوهات يونيڤرسال حيث كانت حلقات "ألفريد هيتشكوك يقدم" يجرى تصويرها (ومن هنا جاء "الشبه") وبكل فريق عمله. وكل ما طلبه أن تقوم براماونت بتوزيع الفيلم ووافق أيضًا على التنازل عن أتعاب الإخراج نظير ٦٠٪ من النيجاتيف. ووافقت براماونت على افتراض أن فيلم "عقدة نفسية" سيفشل. أصبح أكثر أفلام هيتشكوك شهرة ـ وآخر أفلامه في براماونت. وانتقل بعد ذلك إلى يونيڤرسال حيث قضى بقية عمره الفني. ونقل أيضًا حقوقه في فيلم "عقدة نفسية" وإبدالها بأسهم فى م. ج. م. (الشركة الأمريكية المساهمة) وهي الأب لشركة يونيڤرسال المتحدة. ولذلك فإن فيلم "عقدة نفسية" هو أحد أفلام يونيڤرسال رغم أنه في الأصل كان من توزيع براماونت. وإذا كنت مهتمًا بعمل بحث عن تاريخ إنتاج فيلم "عقدة نفسية " فيجب الرجوع إلى الترجمة الشخصية لدونالد سبوتو في كتابه "الجانب المظلم من حياة العبقري ألفريد هيتشكوك" وكتاب برنارد ف. ديكسي "مدينة الأحلام: إنتاج وإعادة إنتاج أفلام يونيڤرسال" وكتاب ديكسي "إبتلاع" موت أفلام براماونت وميلاد هوليوود التعاونية".

تذكر إذا كانت الرواية بيتًا عديد النوافذ فالفيلم أيضًا، ابحث عن رأيك

التوثيق:

هناك طرق مختلفة لتوثيق مصادرك، يستخدم هذا النص "طريقة شيكاغو العملية للأسلوب" : CMS ضع عددًا من الهوامش في النص وقائمة مرقمة للمصادر (ملاحظات) عند نهاية النص، إذا كنت تستخدم CMS وتضع هوامشك في صفحة منفصلة (أو صفحات) في نهاية بحثك وتتبعها بأسماء الكتب المتصلة بالموضوع .Bibliography لاحظ أن هذا النص لا يستحل أسماء الكتب المتصلة بالموضوع ولكن يجب على البحث الدراسي أن يشتمل عليها.

والبيبليوجرافيا هي قائمة مصادرك بأسماء المؤلفين بشكل أبجدي فعلى سبيل المثال:

ديك برنار ف. «تشريح الفيلم» الطبعة السادسة ، نيويورك : بدفورد/ شارع مارتن ٢٠٠٩.

إذا كنت تستشهد بمقالة فيكون العنوان بين قوسين.

إذا كنت تدرس مع أحدهم في قسم اللغة الإنجليزية أو الإنسانيات، فقد يطلب منك أن توثق مصادرك باستخدام شكل .MLA وهذا أسهلهم جميعًا، فهو يتكون من توثيق اعتراضي والاستشهاد بأعمال يساوي البيبليوجرافيا. ولنفرض أنك تكتب عن الازدواجيات عند هيتشكوك وتريد أن تستشهد بدونالد سبوتو دون أن تضعه بين قوسين بشكل مباشر. فإنك باستخدام شكل MLA تكتب "فيلم ظل الشك واضح الازدواجية (سبوتو ١٢٠) ولكى تحدد المصدر يذهب القاريء إلى أعمال المستشهد به وينظر أسفل حرف "S"حيث يجده كالآتي:

سبوتو دونالد. "فن ألفريد هيتشكوك: خمسون عامًا من أفلامه. الطبعة الثانية. نيويورك: دابل داي / آنكور. ١٩٩٢.

إذا كنت ستضع سبوتو Spoto بين قوسين بشكل حرفي فقد تقول «يرى دونالد سبوتو في - فيلم ظلال الشك أن هيتشكوك يجمع عددًا يثير الدهشة

من الأزواج والازدواجيات ١٢٠ . وإذا أضفت اسم المؤلف في الجملة فإنك تحتاج فقط إلى إضافة صفحة أو صفحات في الاعتراضات, ومازال القاريء يدرك أن عليه أن ينظر أسف "S"وذلك ليجد المصدر.

وإذا جرى استخدام هذا النص في قسم الاتصالات أو دراسات الوسيط فقد يصر مدرسك على شكل APA وهو معروف بأنه "المؤلف ، التاريخ". وعلى سبيل المثال: "إن فيلم ظلال الشك معروف بزوجياته وازدواجياته (سبوتو ١٩٩٢) صفحة ١٢٠، وإذا ما ذكرت اسم سبوتو فإنني أقول: "وفقا لدونالد سبوتو ١٩٩٢ فإنه في فيلم "ظلال الشك" يجمع هيتشكوك عددًا مثيرًا للدهشة من الزوجيات والازدواجيات (صفحة ١٢٠) وإذا كنت تستخدم APA في نهاية بحثك فاستخدم "المراجع الرئيسية. ومرة أخرى تقوم بالترتيب الأبجدي حسب الشكل التالي:

سبوتو دونالد (١٩٩٢) فن ألفريد هيتشكوك. خمسون عامًا من أفلامه. الطبعة الثانية. نيويورك دابل داي / آنكور.

ومع ذلك تذكر بأن في إمكانك أن تستشهد عمليًا بأي مصدر: كتب، صحف ، مقالات من المجلات الأسبوعية والشهرية والفصلية، الأفلام ، برامج التليفزيون والمرجعات ومصادر الإنترنت وهكذا. وإذا كنت في حيرة من طريقة الاستشهاد بمصدر معين فإن أفضل اختيار لك هو الاستفادة من آخر طبعة من كتاب "مرجع الكاتب " A Writer's Reference تأليف ديانا هاكر Diana Hacker (نيويورك: بدفورد / شارع مارتن). وما أن تعرف أساسيات التوثيق والكتابة عن الأفلام يصبح الأمر أقل تعبًا وأكثر متعة. على الأقل تنال متعة الاكتفاء بمعرفة أنك قد تتكامل بآرائك مع أساتذة السينما وتبرهن بطريقتك بأنك أحد الثقات السينمائية.

عينة من بحث أحد الطلبة:

الفن ضد العنف في فيلم البرتقالة الآلية.

دافيد جولد ستون

إن اقتباس ستانلي كوبريك لرواية أنتوني بيرجس حصل على جائزة نقاد نيويورك السينمائيين كأفضل فيلم عام ١٩٧٠، لقد أشادوا كثيرًا بمواصفاته الجمالية والقضايا الأخلاقية التي أثارها. وقام كوبريك باختيار موسيقى من المؤلفات الكلاسيكية المختلفة في اللحظات الحرجة في الفيلم ليركز على التوترات والغموض التى يريد أن يوضحها. فاستخدم موسيقى روسيني وبيتهوفن (التى تلهم أحلام أليكس بالتشويه والدمار) لخلفية للعنف العشوائي الذي يرتكبه أليكس وأصدقاؤه.

عندما يقاتل أليكس هو وعصبته عصابة معادية يبدو عنف المجموعتين ذو جمال شاذ من خلال أسلوب راقص وموسيقى من روسيني «سرقة ماجبي». ونتيجة لذلك يتمزق الجمهور بين شر القتال وجمال شكله ويجرب الإحساس بعدم اليقين والغموض، ويقصد كوبريك هذا فهو يحاول تغريب المتفرج عن ضحايا المتقاتلين، وربما يستخدم هذا التوتر لتوضيح اختلاف وتناقضات الطبيعة الإنسانية، فبينما يدين المجتمع أعمال العنف إلا أن هناك مع ذلك مظهرًا عدائيًا خفيًا للطبيعة الإنسانية. ولذلك فإن استخدام كوبريك للموسيقى يستعيد هذا الميل من جانب لاشعور الجمهور وبذلك يسبب عدم اليقين الأخلاقي.

ولذلك فنحن لا نعلم إذا كنا نغني مع أليكس موسيقى فيلم «غناء تحت المطر» راكلين أقدامنا فى نفس الوقت بقدميه أم ننفر من وحشيته. وأيضًا لدى كوبريك من العطف ليذكرنا بعدم يقيننا في النهاية تاركا لحن «غناء تحت المطر» يرن في آذاننا ويجبرنا على أن نختار بين ذكريات جين كيلي المسطح القدمين وهو يرقص عبر البرك الصغيرة من المياه وقدما أليكس القاسيتان تسحقان ضحيته.

وبشكل مثير للاهتمام يلعب كوبريك بموقفنا بالنسبة لأليكس بطريقة مشابهة: أولاً فإنه يثير احتقارنا حينما نشاهد قسوة أليكس عديمة الشفقة ، ثم تعاطفنا عندما يتم خيانته ويصلب روحيًا وفي النهاية عدم يقيننا عندما "ينهض" مرة أخرى. فنحن نستطيع أن ننبذ عبارته "للعنف المطلق" ومع ذلك فإن سحره الذي لا ينكر وذلك للهجته الإليزابيثية وحبه لـ "لودفيج فان" يمنعنا من نبذنا له تمامًا. إن أليكس بربرى مثقف بشكل يوهم بالتناقض الذي يتهمنا به كوبريك جميعًا، ينضح الفيلم بجاذبية جمالية. وكما كتب أحد النقاد "يستخدم مستر كوبريك دائمًا .. عدسات واسعة الزاوية لتشويه العلاقات المكانية داخل المشهد" مؤكدًا على أن المخرج يقصد أن يفصل بين الناس والصور عن البيئة ويؤكد تميزهم (كانبي ١٩٣) ويخلق كوبريك ما يشبه جو الحلم السيريالي من البداية. في الأول يطالعنا وجه أليكس (حول إحدى العينين رموش زائفة) ثم نشاهد بيئته. وقد يستخدم كوبريك تقنيته السيريالية ليعرض لنا رؤية أليكس مدمن المخدرات وعصابته عندما يكونوا في محل الحليب، ويعود كوبريك إلى الأسلوب الواقعي عندما يكونوا عاديين ـ وعلى سبيل المثال خلال النهار أو عند إرسال أليكس إلى السجن.

ويبدو الفيلم مستقبلي ولكنه في حقيقة الأمر نقد للمجتمع المعاصر. وتتسم الملابس والمكان بالمظهر المستقبلي ولكن يرفض كوبريك أن يريح الجمهور بأن يشير إلى أن الأحداث تقع في المستقبل البعيد.

ويسخر آخر سطر لأليكس "لقد شفيت بالفعل" من التحليل الذي يقول بأن المجتمع هو علاج للشفاء. ويعود أليكس إلى نفسه القديمة بمساعدة نفس الأشخاص الذين حاولوا تدمير روحه وحرية اختياره، إنه تكفير ساحر بالنسبة لأليكس الذي ينهض ويسقط وينهض مرة أخرى في عالم لا يقل مرضًا عنه. ونتيجة لذلك فإنه من المستحيل لمثل هذا المجتمع أن يقدم لأليكس أي خلاص. ولذلك عندما يحلم مرة أخرى بالاغتصاب والعنف مع موسيقى السيمفونية

التاسعة لبيتهوفن فإننا نقبل حقيقة عودته إلى "الطبيعي". بكل بساطة كان من المستحيل أن نتوقع أن السبب في حالته - المجتمع - هو الذي يستطيع فقط أن يكون شفاءه.

تنويه بالأعمال Works Cited

كانبي، فينتست. "البرتقالة الآلية" تبهر الأحاسيس والعقل. مراجعة لفيلم "البرتقالة الآلية" بنيويورك تايز ، ٢٠ ديسمبر ١٩٧١، أعيد طبعها فى المراجعات السينمائية لنيويورك تايمز (١٩٧١ - ١٩٧٢) نيويورك: نيويورك تايمز وآرنوبريس١٣٩ (١٩٧٣).

فيلم «البرتقالة الآلية» إخراج ستانلر كوبريك. مع مالكوم ماكدونالد «باتريك ماجي» وأدريان كورل. إخوان وارنر ١٩٩٧ .

ملحق٣
مصادر إليكترونية والتنويه بها

تأجير وشراء شرائط الفيديو والأقراص المدمجة DVD

لو كان لديك اهتمام لشراء أو تأجير شرائط الفيديو أو الأقراص المدمجة DVD عليك أن ترجع إلى أحدث طبعة لمرشد ليونارد مالتن «مرشد الأفلام السينمائية وشرائط الفيديو» (نيويورك: سجنت) الذي يتم تحديثه سنوي، ويتضمن قوائم كاملة لمصادر عمل أمر شراء عن طريق البريد الإلكتروني. وأفضل اثنين في هذا المجال هما موقع "اختيار النقاد لشرائط الفيديو HY-PERLINK "http://www.ccideo.com" www.ccideo.com والصفيحات HYPERLINK "http://www.fucets.org" www.facets.org وبعض المواقع الأخرى مثل أفلام بلا حدود (1-800-4MOVIES أو HYPERLINK "http:// www.moviesunlimited.com" www.moviesunlimited.com and HY-PERLINK "http://www.netflix.com" www.netflix.com

المواقع الإلكترونية:

المواقع الإلكترونية مثلها مثل الكتب. فالكتب من الممكن أن تنفد والمواقع من الممكن أن تختفي من الإنترنت. وأفضل المواقع الإلكترونية المعنية بالأفلام موجودة حاليًا في قوائم على موقع:

HYPERLINK "http://www.digital-librarian.com/movies.html" www.digital-librarian.com/movies.html

وهناك موقع آخر يزهو بأن لديه ٢٥٠٠ رابط ألا وهو :

HYPERLINK "http://www.cinimedia.org" www.cinimedia.org

وعندما تتصفح الشبكة الإلكترونية فلن تضيع وقتًا إذا كان لديك وصلة معينة أو هدف في ذهنك. على سبيل المثال:

تصنيف الأفلام حسب سن المشاهد

قبل عام 1968والتصنيف الحالي (G, PG, PG-3R) والتصنيف النادر تطبيقه (NC-17) لم يكونا موجودين. فمن منتصف الثلاثينيات إلى منتصف الستينيات كانت التصنيفات الوحيدة التي ذات معنى هي تلك التابعة إلى "الجمعية القومية للياقة والأخلاق" التي تأسست عام ١٩٣٤ .وكانت هذه الجمعية تتبع الكنيسة الرومانية الكاثوليكية وقامت بتصنيف الأفلام إلى تصنيفات : إرشاد عام للآباء ، للكبار فقط، غير لائق في جزء لجميع الأعمار، غير صالح. وبالرغم من اتخاذ صناعة السينما لهذا التصنيف بشكل جدي لم تكن للجمعية أية يد في صناعة السينما.

أما التصنيف الحالي فيرجع الفضل فيه إلى رابطة السينما الأمريكية MPAA حيث أن هذا التصنيف له أهمية كبيرة عند جمهور السينما. ومن الممكن أن تستشير موقع HYPERLINK "http://www.filmrating.com" www.filmrating.com الذي يحاول أن يكون موضوعيًا بقدر الإمكان بالنسبة للجنس والعنف. وإذا كانت العبارة المستخدمة لوصف الفيلم لا تقدم كلمات مثل "عنف" أو "جنس" ولكن على سبيل المثال "عنف شديد" أو "جنس مفرط" فمن الممكن أن تغير رأيك خاصةً إذا كان لديك طفل شديد الحساسية أو أخت صغيرة أو أخ صغير بالنسبة للدخول على موقع مثل Critics.com والذي يتضمن مراجعات مختصة بكمية العنف والجنس والإباحية الموجودة في الأفلام الجديدة.

الأفلام الجديدة:

دائمًا ما يتم استخدام كلمات جامعة تكون عنوانًا مغريًا للبحث للعثور على الموقع الإلكتروني لفيلم بعينه ولكن من الممكن أن تستنتج عنوان الموقع من خلال استخدام بعض الحيل. فعلى سبيل المثال "غالبًا" ما يكون عنوان الموقع الإلكتروني للفيلم تتويعًا من عنوان الفيلم. وفي بعض الأفلام يكون عنوان الموقع هو اسم الفيلم بالإضافة إلى . comوعلى سبيل المثال فيلم "Gran Torino" (www.grantorino.com) (2008) وبالنسبة للأفلام الأخرى مثل "الشك (2008) "Doubtفإن عليك أن تكتب اسم الفيلم ملحقًا بكلمة "movie" Doubtmovie.comويحتاج البعض الآخر إلى اسم الاستوديو أو الموزع. فبالنسبة إلى فيلم "المصارع" ((2008 لكي تجد موقع عليك بالذهاب إلى موقع www.foxsearchlight.comأما بالنسبة للمواقع الجديدة فعليك الدخول إلى إعلانات الأفلام في مجلات مثل "التايمز" "نيويورك تايمز" وغيرها

عناوين الاستوديوهات على المواقع الإلكترونية

Disney	http://disney.go.com"
Universal	universalstudios.com
Warner Bros.	http://warnerbros.com
MGM/UA	http://mgmua.com
Twentieth Century-Fox	http://foxmovies.com
Paramount	http://paramount.com
Sony (Columbia)	http://sonypictures.com
Miramax	http://miramax.com
Castle Rock	http://lonestar-movie.com
Fine Line Features	http://finelinefeatures.com
Fox Searchlight	foxsearchlight.com

تعتبر قاعدة البيانات الخاصة بالأفلام على الإنترنت (www.idb.com) مكانًا جيدًا للبدء به رغم أنه ليس مكتملاً بالشكل الذي نرغب فيه. ومن سيماته البارزة هي التي توجد تحت عنوان "جوائز ومراجعات" فانقر على "مراجعات خارجية" وبعدها على "الأفلام العظيمة - تحليل وافي لأفلام الولايات المتحدة" والكلمة الجامعة هي "الكلاسيكية". وإذا كان هو تلك الحال فسوف نكتشف عمليًا تحليل لقطة بلقطة للأفلام الكلاسيكية وإكمالها ببعض الاقتباس من الحوار. ومن المؤكد فحتى التحليلات التفصيلية لا يمكن أن تعوض تجربة مشاهدة الفيم الفعلية. وقد ترد أيضًا مقارنة التحليل بالفيلم بعد مشاهدته لكي تدرك عما إذا كان الكاتب قد أخطأ في أية تفصيلة. وتستحق قاعدة بيانات الأفلام الملاحقة على الشبكة وذلك بسبب قسم المراجعات حيث ستجد ردود أفعال تختلف عما هو معروف لعدم الدراية. وأيضًا موقع مرشد الأفلام HY-PERLINK "http://www.allmovie.com" www.allmovie.comحيث يقدم بعض الملامح المشابهة لـ HYPERLINK "http://www.imdb.com" www.imdb.com

هناك مصدر آخر وهو "أكاديمية فنون السينما والعلوم" AMPAS وتستطيع الوصول إليها من خلال موقع الأوسكار HYPERLINK "http:// www.oscars.org" www.oscars.orgعن طريق نقر كلمة بحث عن موقع AMPAS والذي يسمح لك بالمرور على كمية معلومات هائلة عن Fairbanks Center for Mostion Pircture Study وهو مركز كبير للبحث السينمائي: محاضرات وندوات تحت رعاية AMPAS وجوائز للطلبة وزمالة كتاب السيناريو.

إذا كنت تريد معلومة حيوية لا تستطيع العثور عليها على الشبكة فمن الممكن أن تراسل الأكاديمية (NFIS) على عنوان:

Fairbank Center for Motion Picture Study. 333S. L. a Ciengea Boulevard, Beverly Hills, CA 90211-1972 (310-247-3000)

وتستطيع أن تزور مركز Fairban فى بيفرلي هيلز.

مكتبة الكونجرس:

ادخل علـى مـوقع HYPERLINK "http://lcweb.loc.gov/film" http:// lcweb.loc.gov/film لكي تدخل على موقع

National Film Preservation Board

حيث سوف تكتشف الروابط إلى The National Film Registry, The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, The American Film Institute.

ومعهد الفيلم البريطاني ومهرجان رقصة الشمس وبعض مهرجانات الأفلام الأخرى ومئات من المنظمات المعنية بصناعة الأفلام.

مواقع المخرجين:

لدى كثير من المخرجين مواقع إلكترونية. وتستطيع دائمًا أن تقوم بعملية البحث مستخدمًا اسم المخرج مثل URL,e.g., www.woodyallen.com وباستخدام طريقة آلة البحث أو موقع HYPERLINK "http:// www.imbb.com" www.imbb.com وتستطيع أن تحدد بدقة الجانب الذي تريده من المشوار الفني للمخرج (سيرته الذاتية أو سيرتها، مقال أو مراجعة مكتوبًا على الإنترنت).

مصادر التنويهات الإلكترونية:

تذكر أن المادة المأخوذة من الإنترنت لابد وأن تكون موثقة عندما تستخدمها في البحث أو في مقال نقدي.

فلنفترض أنك تكتب بحث عن الممثل الشهير كلينت إيستوود وتعلم أن هناك لمحة قصيرة على PBS/s في سلسلة «الأساتذة الأمريكان»

"American Masters". اذهب إلى محرك البحث واكتب American Masters وأوجد كلينت إيستوود وعندما تنقر على الكلمة سوف تجد المقال المصور الذي كتبه "Eastwood Noir" David Kehr الذي قررت أن تستخدمه. وبصرف النظر إذا كنت ستأخذ قبسًا منه مباشرة أو أنك تعيد صياغة بعض الأفكار فيه فعليك أن تذكر مصدرك وتعطي للقارئ معلومات مثل اسم الكاتب وعنوان المقال والعنوان الإلكتروني وتاريخ دخولك على الموقع. فإذا دخلت على المقال فى ٢يناير ٢٠٠٩مرشد MLA فهذا هو نموذج التوثيق الذي سوف تقوم بكتابته فى الهوامش:

Kehr, David. "Eastwood Noir" Featured Eassay. American Master. PBS. 2 Jan. 2009, HYPERLINK "http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/eastwood-c.html" http://www.pbs.org/wnet/ americanmasters/database/eastwood-c.html.

ومن الطبيعي أن تضع التاريخ أو حتى السنة لبرنامج إيستوود. ولكن الموقع لا يمد الممثل هذه المعلومات. بمعنى أنه ليس من الضرورة حيث أنك لم تأخذ من البرنامج ولكن من مقال غير مؤرخ والذي خرج من البرنامج الموضوع على الشبكة.

وفي بعض الأحيان فإن مصادر توثيق الإنترنت تكون أكثر صعوبة من توثيق الكتب والمقالات ولكنها لا تقل أهمية. تأكد من استخدامك مرجع حديث يصف كيفية وضع الهوامش لمصادر URL الإلكترونية والمصادر الأخرى.

قاموس المصطلحات السينمائية

صوت يأتي من مصدر صوتي محدد على الشاشة أو خارج الشاشة	Actual Sound
انظر Montage	American Montage
يتكون الفيلم الروائي من ١) أفلام قصيرة مختلفة أو أفلام مستقلة أو موجزة متقبسة من قصص قصيرة (مؤلفات أو. هنري «البيت الكامل»، «الثلاثي»، «الرباعية») ٢) قصص متداخلة بموضوع شائع («حكايات مانهاتن» و «اللحم» و «فانتازيا») أو ٣) مقتطفات من أفلام مختلفة (على سبيل المثال المشاهد الموسيقية من فيلمي م. ج. م. «تلك المتعة» و«تلك المتعة» II	Anthology Film
في الأصل هو الشخص المسئول عن تصميم وبناء الديكورات حسب السيناريو وتفسير المخرج له. والآن هو الشخص الذي يعمل تحت منسق الإنتاج (المشرف على الإنتاج) والمسئول عن الشكل الظاهر للفيلم	Art Director
نسبة اتساع الصورة وارتفاعها رسميًا ٣:٤ أو الارتفاع والآن تقريبا ١:٨، ١:٥	Aspect Ratio

Associative Sequence	مشهد سينمائي يقوم فيه أحد الأشياء أو مجموعة من الأشياء مقام الصورة الموحدة مثل زجاجة الشمبانيا في فيلم «سيئة السمعة»
A Synchronization	الصوت الذي ينتمي بشكل استعاري أو قرين بالصورة التالية التي نشاهدها (على سبيل المثال نداء الأم لابنتها فى فيلم «م») حيث تتبعه أشياء مختلفة وليست للطفلة التي ماتت
Auteur	كلمة فرنسية تعني «المؤلف» وتطبع على مخرجين من أمثال هيتشكوك وجون فورد وأورسون ويلز لأفلامهم المتميزة، والتي تعتبر من تأليفهم (فيلم جون فورد «عربة المسافرين» وفيلم أورسون ويلز «المواطن كين»)
Auteurism (Auteur Theory)	فلسفة أن المخرج هو الفكر الرئيسي وراء الفيلم ويستحق المكانة التأليفية والملكية الفكرية (على سبيل المثال فيلم هيتشكوك «عقدة نفسية») وقد أثارت النظرية جدًا هادئًا رغم أنه يمكن تبريرها عندما يتم تطبيقها على أعمال مثل هؤلاء الفنانين بيلي وايلدر، جوزيف ل. مانكيفيتش، جون فورد، هيتشكوك وآخرين ممن هم قادرون على أن يضعوا بصمتهم على أفلامهم
Back Light	الإضاءة التي توضع أعلى أو خلف الموضوع لخلق الإحساس بالعمق
Best Boy	مساعد رئيس عمال الكهرباء
Biopic	فيلم عن سيرة ذاتية مثل فيلم «مالكوم» (١٩٩٢) إخراج سبايك لي

Bird's Eye Shot	انظر God's eye shot
Bolly Wood	اصطلاح عن السينما الشعبية في مومباي حيث تشيع فيها المشاهد الموسيقية
Bottom Lighting	إضاءة من أسفل الموضوع تاركة جزءًا منه فى الظل
B-Movie	الفيلم الأقل تكلفة وفي الدرجة الثانية (ب بالنسبة للميزانية) أي اثنين في فاتورة واحدة خلال أيام الاستوديو (١٩٣٠ ـ ١٩٦٠)، وحيث كانت وقت العرض تقوم بعرض فيلمين روائيين. بعض أفلام حرف ب معترف بها الآن كروائع (على سبيل المثال فيلم «قطة الشعب»، فيلم «مشيت مع ثعبان»، فيلم «التفاف»)
Canted Shot	لقطة من زاوية ينتج عنها صورة متماثلة يعوزها التوزان لتوحي بأن هناك شيئًا مفتقدًا. أيضًا تعرف بلقطة الزاوية الألمانية)
Close Shot	لقطة للرأس والكتف على عكس اللقطة الكبيرة التي تشابهها جدًا لدرجة أن Close Up الاصطلاحين غالبًا ما يعتبران مترادفين
Close Up (CU)	حرفيًا هي اللقطة التى تبدو فيها الكاميرا قريبة من الموضوع (على سبيل المثال لقطة لرأس إنسان)
Colorization	كمبيوتر يقوم بإضافة الألوان للفيلم الأبيض والأسود دون موافقة صانع الفيلم الذي يكون عادة متوفيا
Commutative Sound	صوت من مصدر خارج الشاشة مثل الموسيقى التصويرية

Compose a Shot / Composition	عملية تصميم لقطة أو سلسلة لقطات مثلما يفعل الفنان في تفاصيل لوحة مع الاهتمام الدقيق لأمور مثل الإضاءة واللون وزاوية الكاميرا والعلاقات الفراغية
Connotation	المعنى الاستعاري لإحدى الكلمات (أهلكه الحقد) أو في فيلم حيث صورة (عدد من انعكاسات تحل محل إيف في نهاية فيلم "كل شيء عن إيف" دلالة على أنه سوف يأتي دائمًا وافدون جدد ينتظرون ليحلوا محل النجوم القدامى
Continuity Editing	ترتيب اللقطات وفقًا لرؤية المخرج للمادة المصورة حيث ينتج عنه تدفق طبيعي للحدث وبداية ووسط ونهاية للحبكة.
Contrast Cut	الانتقال من لقطة إلى أخرى وهو يختلف جذريًا عن الأول الذي يستدعي الانتباه للفرق بينهما
Crane Shot	لقطة تؤخذ حيث تكون الكاميرا على رافعة تمكن الكامير بأن تقوم بحركة صعود وهبوط وجانبًا
Crawl	أسماء المبدعين في الفيلم أو العناوين التي تتحرك أسفل الشاشة إلى أعلاها وأحيانًا بالعكس. وتعرف أصلا بالعنوان الدوار Roll-Up-Title
Credits	أسماء المبدعين في الفيلم (الممثلين، الكاتب، مدير الإنتاج، مصمم الملابس، مدير التصوير، المونتير، المنتج، والمخرج) التي تظهر عادةً وليس دائمًا في بداية الفيلم كجزء من العنوان الأساسي
Cross Cutting	التناوب إلى الخلف والأمام بين حدثين يقعان في نفس الوقت ولكن ليس بالضرورة - وفى الواقع نادرًا في نفس المكان ويسمى أيضًا بالقطع المتوازي

Cut
١) توصيل لقطتين منفصلتين بحيث تكون الأولى تحل محلها الثانية ٢) اتصال لقطتين ٣) إشارة المخرج (إقطع) لينهي أحد المشاهد ٤) نسخة من فيلم (قطع مبدئي، قطع المخرج، القطع النهائي)

Deep Focus
نمط من التصوير حيث تكون فيه المقدمة والوسط والخلفية واضحين في رؤيتهم

Denotation
المعنى الحرفي للكلمة في السينما هى الصورة المستقلة عن معناها الرمزي أو الضمني (مظهر أبيض لحالة الملابس فليس علامة لفارس أبيض)

Diegesis
كلمة يونانية يقصد بها «الحكي» ويستخدمها بعض الأكاديميين لتعني عالم الفيلم بما يشمل على كل ـ من الشاشة أو خارجها مثل أحداث الماضي التي لم نرها

Director
الشخص المسئول تمامًا عن ترجمة السيناريو إلى صور مرئية على الرغم من أن صناعة الفيلم هي نشاط مشترك

Director's Cut
الفيلم في الشكل الذي تخيله المخرج

Discourse
فى اللغويات والسميوتيفات الكلام على اعتباره تعبير شخصي منطوقًا أو غير منطوق وفي الفيلم الطريقة التى توصله للجمهور بما يشمل طرق الحكي التي يتم استخدامها المرئية والمتضمنة

Dissolve
الانتقال حيث تختفي لقطة بينما تظهر لقطة أخرى وأحيانًا تتداخل اللقطتان (ويسمى المزج المزدوج)

Distribution
المرحلة الثانية من صناعة الفيلم بعد الإنتاج وهي الطريقة التي يتم بها تسويق الفيلم وتوزيعه

Documentary	الفيلم غير الروائى
Dolly Shot	لقطة متحركة تؤخذ على عربة صغيرة (منصة متحركة أو عربة)
Dramatic Foreshad-owing	إشارة مبكرة للحوادث أو الأحداث التي سوف تقع
Editing	ترتيب اللقطات بطريقة ما وذلك لإبداع السرد السينمائي والإيقاع والغباء الكامل بحيث يكون هناك تنوع في الصورة والجحيم والجو العام والنسيج والحركة
Elliptical Linear Se-quence	مشهد سينمائي تحذف فيه روابط سردية على اعتبار أن في مقدور الجمهور أن يوجدها
End Credits	قائمة في نهاية الفيلم تشمل كل واحد من النجوم إلى مسئول الإعاشة الذين اشتركوا في عمل الفيلم
End Titles	النص الذى يظهر في نهاية الفيلم ويمد الجمهور بالمعلومات الحيوية مثل مصير الشخصيات
Epistolary Voice	الصوت الذي يصاحب كتابة أو قراءة خطاب (Voice Over)
Establishing Shot	١) بوجه عام لقطة عامة تحدد مكان التصوير مثل لقطة خط السماء لنيويورك ٢) لقطة عامة (على سبيل المثال تجمع عائلي) وتكون أساسًا لقطات أقرب لمكونات مختلفة (أفراد إحدى العائلات)
Exhibition	المرحلة الثالثة من صناعة الفيلم بعد الإنتاج والتوزيع التي تشير إلى عرض خاص فى دار سينما أو قاعة عرض خاص

Extreme Close Up (ECU)	لقطة حيث تكون الكاميرا قريبة للغاية للموضوع بحيث تسجل جزءًا منه فقط مثل إحدى العُينين أو حرف من اسم
Extreme Long Shot (ELS)	لقطة تكون الكاميرا فيها بعيدة للغاية بحيث تكون النتيجة منظرًا متسعًا بانوراميا
Fade Out / Fade In	إما أن تختفي الصورة بينما تظلم الشاشة تدريجيًا Fade out أو تظهر الصورة من خلال الظلام Fad in
Film Light	ضوء إضافي يوضع على عكس مصدر الضوء بالاقتران بحيث يتم التخلص من الخيالات وينتج عنه صورة مكتملة
Film Noir	تعبير فرنسي (للفيلم المظلم) يعني تصوير الفيلم بشكل مظلم ويمكن تمييزه عن طريق الإضاءة الخفيفة والتصوير المتباين والشوارع اللامعة بمياه المطر وعلامات النيون التي تظهر وتختفي والبارات المليئة التي لا يدخلها ضوء الشمس والنساء الفاتنات والرجال الذين يقعون في الشباك بسهولة
Film Cut	النسخة التي يشاهدها الجمهور بالفعل بعض اللمسات في آخر لحظة وعامة بالنسبة لشرط الصوت. صواب النسخة الأخيرة
Flash Back	شريحة من الفيلم قصيدة أو ممتدة تحكي ما حدث في الماضي
Flash Forward	لقطة أو سلسلة لقطات تصور حادثة سوف تحدث عند نقطة ما من الفيلم

Focal Length	المسافة بالمليمتر من مركز العدسة إلى النقطة حيث الصورة داخل البؤرة
Form Cut	القطع من شيء ، شيء مشابه (على سبيل المثال من عجلة من مركبة متحركة إلى عجلة روليت دائرة
Form Dissolve	مزج من شيء إلى شيء مشابه (على سبيل المثال من جسم راقصة باليه على صندوق موسيقى إلى فتاة فى ملابس باليه
Frame	١) صورة واحدة على شريط سينمائي ٢) الحدود التى تحيط بالصورة المصورة وكأنها وضعت داخل إطار صورة
Framing	تكوين لقطة بعد أن يقرر المخرج شكلها المرئي
Freeze Frame	شكل من أشكال توقف حركة التصوير حيث تصبح الصورة فيه صورة ثابتة
Full Shot (FS)	انظر Long shot
Gaffer	رئيس عمال الكهرباء
Genre	شكل أدبي أو نمط سينمائي حيث تتكرر فيه اللوازم والتقاليد المتبعة والشخصيات وخواص الحبكة فيصبح مألوفا جدًا بحيث أن العمل أو الفيلم ينتمي إلى تصنيف مثل التراجيديا والكوميديا أو الشعر الغنائي والأدب أو الكوميديا الغريبة وفيلم الرعب أو فيلم الخيال العلمي
God's Eye Shot	لقطة تؤخذ من أعلى الموضوع. تسمى أحيانًا لقطة عين الطائرة. أنظر لقطة الزاوية العالية
Graphics	الربط بين المطبوع والصورة مثل العنوان الأساسي للفيلم

Grip	الشخص الذي يشرف على كل شيء - في الغالب المستلزمات - ما عدا الذي يقع في اختصاص رئيس عمال الكهرباء
Hand Held Camera	التصوير بكاميرا محمولة إما ممسوكة أو ملتصقة بالمصور
High Angle Shot	لقطة حيث توضع فيها الكاميرا أعلى (لقطة عالية) الشيء
High Contrast Shot	تناقض حاد بين المناطق المضيئة والمظلمة في الصورة في الفيلم الأسود. صورة بيضاء فى مواجهة خلفية سوداء
High-Key Lighting	إضاءة ينتج عنها شكل لامع (مثالي للأفلام الموسيقية والكوميدية) نتيجة من التناقض البسيط لمفتاح الضوء للإشباع الضوئي
High Shot	لقطة حيث توضع الكاميرا فيها فوق الموضوع
Iconography	إعادة إبداع صورة بحيث تثير في الذهن شكلاً تقليديا أو مألوفًا من اللوحات المعروفة أو التماثيل
Independent Film (indi)	١) فيلم تم إنتاجه دون الانتماء للاستوديو ٢) أنتجه منتج حيث وحدته الإنتاجية قائمة على أحد الأستوديوهات الذي قام بتوفير شكل من أشكال التمويل والوظائف مثل التوزيع السينمائي٣) فيلم تم توزيعه من خلال إحدى وحدات الاستوديو المتخصصة مثل سوني بيكتشر كلاسيكس فوكس سيرش لايت أو براماونت كلاسيك
Infra Narrative	النص الإضافي الذي يتكون من مساعدات مختلفة تتم أثناء مشاهدة الفيلم (على سبيل المثال

ربط الشخصيات بأنماط أسطورية أو شخصيات قديمة والممثلين بأدوارهم السابقة أو بممثلين آخرين الذين يشاركونهم بعلامات مميزة وهلم جرا

Inter Cutting — يشبه القطع المتوازي ما عدا أنه في القطع الداخلي العودة إلى الخلف والتقدم إلى الأمام من مكان إلى آخر ينتج عنه مشهد كامل (محاولة تخريب تدشين مدرعة على سبيل المثال فيلم «المخرب»

International Film — رسما يطلق عليه "الفيلم الأجنبي" وهو الفيلم الذي يقوم بإنتاجه أي بلد غير الولايات المتحدة

Inter texuality — إدخال مراجع من أعمال أخرى إلى عمل المرء غالبًا كطريقة للإعتراف بالمؤثرات وإبداء التقدير أو الرد على السلف. يعتبر فيلم "استحواذ" إخراج برايان دي بالما هو تكريم لفيلم هيتشكوك "الدوامة" وفيلم «العرض السينمائي الأخير» لبوجدانوفيتش هو تكريم لفيلم هوارد هوكس «النهر الأحمر»

Inter-Titles — النص الذي يظهر على الشاشة من حين لآخر ليوفر نوعًا من المعلومات وهو تقنية شائعة في الأفلام الصامتة. أنظر Titles

Iris Shot — لقطة تضيق فيها الصورة داخل دائرة رغم أن اللقطات المستطيلة أو المربعة تقع تحت هذا التصنيف

Jump Cut — انتقال مفاجئ من مكان أو إطار زمني إلى آخر أحيانًا للتأثير ولكن غالبًا بسبب المونتاج المتواضع

Key Light — المصدر الأول للتوضيح ويوضع عادةً عاليًا وإلى جانب الموضوع المراد تصويره

Leitmotif	جملة موسيقية متكررة ترتبط بشخصية أو موضوع
Linear Sequence	مشهد سينمائي ترتبط فيه اللقطات ببعضها لتكون شريحة في الفيلم لها بداية ووسط ونهاية وفي حد ذاتها لم تكتمل ولكن تؤدي كما من الشعور داخل المحتوى (على سبيل المثال الدش) في فيلم "عقدة نفسية"
Logo	العلامة التجارية للاستوديو (على سبيل المثال أسد م. ج. م. والكرة الأرضية ليونيفرسال
Long Shot (LS)	اللقطة التى تظهر فيها الكاميرا على بعد من الموضوع (ظهور الشخص بأكمله مع بعض الخلفية) وتعرف أيضًا باللقطة الكاملة (FS)
Long Take	اللقطة التي تظهر على الأقل لمدة دقيقة رغم وجود لقطات كثيرة تدوم إلى حوالي عشر دقائق (على سبيل المثال اللقطات الثماني التي تصل إلى عشر دقائق في فيلم هيتشكوك "الحبل")
Low Angle Shot	اللقطة التي تؤخذ للموضوع من أسفل مما يجعله يبدو أكبر من حقيقته
Low-Key Lighting	نتيجة درجة التناقض العالي لأسلوب الإضاءة ليملأ الضوء فينتج صورًا ذات ظلال قاتمة تعتبر نموذجية للرعب في الفيلم الأسود
Main Title	عنوان الفيلم والأسماء الأولية وغالبًا ما تتم بشكل إبداعي وفني في حد ذاتها

Masking	تغيير شكل الكادر بحيث يفترض شكلاً معينًا (على سبيل المثال ثقب قفل الباب أو فتحة تلصص) يعتبر الكادر مغطى بقناع حيث كل شيء أسود ما عدا الشكل الذي ستظهر من خلاله الصورة
Match Cut	انتقال من لقطة إلى أخرى متصلة بها من ناحية المضمون ولكن غالبًا من ناحية المكان وتختلف عنها بشكل مؤقت وتتم بنعومة فائقة بحيث لا تكسر التتابع
Medium Close-Up (MCU)	في الوسط بين اللقطة القريبة واللقطة المتوسطة (من الصدر إلى الرأس)
Medium Shot (MS)	فى الوسط بين اللقطة القريبة واللقطة العامة (من الوسط أعلى
Mytonomy	التغيير من اصطلاح إلى آخر ينتمي إليه جيدًا (تاج إلى الملكية المطلقة والكرسي إلى الشخص الرئيسي)
Mixture Rear Projection	تقنية يتم فيها عرض الحدث الحي (ليس الممثلون على الشاشة حيث أمامه ديكور بنسبة معينة ودمي (على سبيل المثال صور كنج كونج) حيث تتوافق حركاته مع الحدث الحي من خلال كاميرا وقتية
Mise-en-Scene	اصطلاح مسرحي فرنسي يعني وضع المسرحية في حيز العرض وفي الفيلم تكوين لقطة أو مشهد بنفس الاهتمام بالتفاصيل (الديكور، الإضاءة، الملابس، المكياج ووضع الممثلين داخل الكادر إلى آخره ...) أي يعلي المخرج المسرحي من قيمة المسرحية كعرض

Mobile Camera	اصطلاح للكلاميرا وهي في حالة حركة
Montage	١) التوليف «المونتاج» بمعنى تجميع اللقطات من أجل إبداع فيلم كامل ٢) مشهد مونتاجي هو سلسلة من اللقطات تظهر في تتابع سريع ٣) (سلسلة من اللقطات يتم وصلها بالمزج أو المسح للقضاء على الوقت وغالبًا ما يتم الإشارة إليها في عناوين الصحف أو صفحات تقديم على أنها امتزاج ببعضها (وأيضًا معروفة بأنها المونتاج الأمريكي)
Movie Time	انقضاء أو توسع الزمن ويتوقف على هدف مخرج الفيلم (على سبيل المثال تقصير أو إطالة الوقت الذى يدور فيه الحدث أو الحادثة)
Myth	قصة مجهولة الزمن تعبر عن الحقائق العالمية عن الحياة والموت والقدر والطبيعة
Narrative Film	فيلم له حبكة ذات أحداث. ومعروف أيضًا بالفيلم الروائي والفيلم ذي القصة
New wave (French new wave, la nouvelle vague)	حركة في السينما الفرنسية بدأت في أواخر الخمسينيات عندما أصبح نقاد سينمائيين مخرجين مثل فرانسوا تروفو، جان لوك جودار، كلود شابرول الذين أداروا ظهره للماضي واستخدموا الارتجال والتصوير فى أماكن (شوارع، حانات، شقق) وبشكل واعٍ قاموا بتكريم المخرجين الأمريكيين المحببين إليهم وذلك في بعض أفلامهم وقاموا بترقية المخرج من
Objective Shot	

	رئيس العمل في الفيلم إلى «المؤلف» أو المؤلف البديل لفيلم
Objective Shot	حيث تكون الكاميرا بديلاً عن وجهة نظر الشخصية
Omniscient Narrator	تقنية الشخص الثالث في سرد القصص حيث يعلم فيها السارد كل شيء عن الحبكة والشخصية بما فيه رغباتهم اللاوعية ومعظم الأفكار الداخلية
Opening Title	النص الذي يظهر في بداية الفيلم ويوفر بعض المعلومات التي في الخلفية
Outtakes	اللقطات المحذوفة من النسخة النهائية ولكنها أحيانًا تشمل أسماء النهاية في الفيلم
Over Lapping Dialogue	١) الحوار الذي يتحدث به الممثلون على سطور كل واحد منهم على افتراض أن يبدو واقعيًا ٢) الحوار الذي يستمر من مشهد إلى المشهد الذي يليه
Over Lapping Sound	الصوت الذي يستمر من مشهد إلى المشهد الذي يليه أو توقع مشهد جديد بالبدء بنهاية المشهد السابق
Over the shoulder Shot	اللقطة التي توضع فيها الكاميرا فوق كتف الشخصية وعادةً من الخلف وتظهر ما تراه الشخصية إن كان منظرًا أو شخصًا. وتستخدم غالبًا في المحادثات بين شخصيتين
Pan	اللقطة التي تتحرك فيها الكاميرا أفقيًا على محور ثابت وليس في الإمكان أن تكون لقطة متحركة لأن الكاميرا نفسها لا تتحرك ولكن رأس الكاميرا فقط

Paradigm	في السيميوطيقا وحدة ذات علاقات فعالة والعلامات البرادجمية متداعية وليست متوالية وتهتم بالمعنى أكثر من النظام (على سبيل المثال مشهد تداعى لعنف روائي مع حادثة تاريخية ينتج عنها حمام دم مشابه).
Parallel Cut	انتقال من لقطة إلى أخرى تحدث في نفس الوقت. انظر Cross Cutting
Pickups	أفلام مستقلة الإنتاج تطلبها الاستوديوهات للتوزيع
Plot	بناء روائي - وليس خط القصة ولكن ترتيب ونظام الأحداث التي تقيم العمل
Point-of-view	١) لقطة من وجهة نظر الشخصية ما تراه الشخصية ٢) لقطة تعيد تقديم تجارب الشخصية - استرجاع، ذاكرة، حلم - بحيث تصبح مؤقتًا مكان الشخصية. انظر أيضًا Subjective Camera
Post Production	المرحلة التي تتبع تكملة الفيلم بما فيها المونتاج وإضافة الانتقالات والمؤثرات البصرية والموسيقى التصويرية
Pre-credits Sequence	شريحة من الفيلم التى تعرض قبل أسماء العاملين وغالبًا ما تحتوي على معلومات حيوية لفهم الحبكة
Producer	الشخص الذى يجمع العناصر إلى بعضها (الممثلين، الكاتب، المخرج وهلم جرا) ويشرف على الإنتاج ككل من مجرد فكرة إلى فيلم متكامل وفي بعض الحالات يشرف على التسويق وحيث يضمن أيضًا ألا يتجاوز الفيلم ميزانيته

Production	المرحلة الأولى من عمل الفيلم يتبعها التوزيع والعرض وتوفير كل شيء في عمل الفيلم قبل إجراء مونتاجه
Production Code (Motion Picture Production Code)	سياسة آلية ابتدعت عام ١٩٣٠استجابة للضغط العام (لإصلاح الشاشة) وحل محلها في عام ١٩٦٨ نظام التقييم. ورفض الأفلام التي تحتوي على مضامين غير مقبولة ولغة مكشوفة والعري والشذوذ وإدمان المخدرات والسوقية والفواحش والمهراطقة. والرقيق الأبيض (الدعارة المقهورة) والعلاقات العرقية المحذورة والجريمة التي لا يستطيع الدفع ولا عدم تبرير الدعارة. الاغتصاب والإغراء مسموح بهما
Production Designer (Production Supervisor)	الشخص المسئول عن شكل الفيلم كما تصوره السيناريو ورؤية المخرج
Rack Focus	تغيير بؤرة العدة من شخصية أو مساحة داخل اللقطة إلى شخصية أخرى أو مساحة أخرى وذلك بتقليل وضوح الشخصية أو المساحة إلى أن يعود الوضوع إلى العدسة
Rating (The Motion Picture Rating System)	نظام لتقدير الأفلام صدر فى عام ١٩٦٨من رابطة الاتحاد السينمائى الأمريكى MPAA بعد أن أصبح من الواضح أن نظام الإنتاج عفًا عليه الزمن. والتصنيفات التي أصبحت الآن مختلفة من التى كانت في عام ١٩٦٨من ج (الجماهير العامة) P.C بمصاحبة الوالدين) PC-13 مصاحبة الوالدين

للأطفال تحت سن١٢) R محظور لهؤلاء في سن ١٧ أو أكبر إذا لم يصاحبهم أحد البالغين (NC-16) ليس للأطفال أقل من ١٧عامًا) ويثير تصنيف R المشاكل بشكل خاص حيث أن مثل هذه الأفلام مثل «قائمة شندلر» و «إنقاذ الجندي ريان» قد تم تصنيفها "R".

Reflexivity

المحاولة الواعية للروائي وكاتب المسرحية أو صانع الفيلم للفت الانتباه لعمله كراوية أو مسرحية أو فيلم بحيث نقرأ رواية عن كتابة الرواية ومشاهدة مسرحية عن المسرح أو مشاهدة فيلم عن السينما. رواية "الغثيان لسارتر عن العملية المعقدة لإبداع الرواية. تلفت مسرحية «أنتيجون» لجان أنوى النظر إلى كونها نسخة حديثة لتراجيدية سوفوكليس. وفيلم وودي ألن (وردة القاهرة القرمزية) يوضح أنه عن السينما «كأحلام اليقظة»

Rhythm

تبادل الحركة (سريعة / بطيئة) والضوء (بريق /مظلم) واللون تنوعات على لوحة ألوان المخرج

Right of Final Cut

حق المخرج بضمان الاستوديو أو شركة الإنتاج فى أن يتم عرض الفيلم على الشاشة في الصورة التي يراها

Roll-Up-Title

انظر Crawl

Rough Cut

نسخة مبكرة من الفيلم حسب رؤية المخرج ولكنها ليست جاهزة للعرض

Running Time

الطول الفعلي للفيلم حسب الساعات والدقائق (على سبيل المثال ٨٠ دقيقة، ساعتان أو خمس دقائق)

Scene	مجموعة من اللقطات هي جزء من فصل ولا تؤدي الغرض في حد ذاتها
Screwball Comedy	نمط من الكوميديا الرومانسية معروفة بالحوار الذكي والشخصيات الغريبة الأطوار، حبكات صراع الحبيبين والنهاية السعيدة حيث تختفي هذه المعوقات الطبقية والمهنية في مواجهة الحب الصادق
Semi Documentary	فيلم روائي مبني على حقيقة يتم تصويره وتمثيله بحيث يشبه الفيلم التسجيلى والفيلم الروائى فى نفس الوقت
Semiotics	دراسة العلامات والشفرات لتحديد معناها خاصة في مثل هذه الأمور: الطعام، اللون، الحركة، الملبس ولغة الجسد
Sequence	شريحة من الفيلم تثير عند استخراجها كمًا من الإحساس بالسرد (مشهد «الدش» الشهير في فيلم «عقدة نفسية»
Shallow Focus	جعل المقدمة بشكل أوضح وأكثر حدة من الخلفية وهي عكس البؤرة العميقة Deep Focus
Shooting Script	النص المعد للتصوير مع ترقيم المشاهد وتصميمها حسب نوعية المكان داخلي أو خارجي والوقت نهار أو ليل (على سبيل المثال كابينة نهار / داخلى) والإشارة إلى وضع الكاميرا وتحديد الانتقالات وملاحظة الزمن المناسب للفيلم
Shot	ما يسجله دوران الكاميرا دون أي قطع أنظر أيضًا Take
Shot Reverse Shot	تبادل اللقطات بين شخصيتين في محادثة بحيث يمكن رؤية رد فعل كل شخصية

Side Lighting	إضاءة جانب واحد من الموضوع بحيث يكون النصف في النور والنصف الآخر في الظل
Special Effects	انظر Visual Effects
Specialty Division	وحدة داخل استوديو كبير (مثل يونيفرسال فوكس فيتشرز) تقوم بتوزيع الأفلام التي تقوم بإنتاجها شركات الإنتاج المستقلة
Spec Script	سيناريو مكتوب دون تكليف من الاستوديو وليس له ضمان للبيع
Steadi Cam	كاميرا ملتصقة بجسم المصور تمكنه من الحركة بسهولة داخل أو خارج أو حول المكان الذي لا يسمح بوجود عربة للكاميرا
Stop Motion Photography	نمط من التصوير يستخدم غالبًا من الكارتون حيث تقوم الكاميرا بتصوير كادر واحد بحيث يمكن تنظيم كادرات الأشياء ومن ثم تبعث فيها الحياة
Story Film	انظر Narrative Film
Straight Cut	الانتقال السريع من لقطة إلى اللقطة التي تليها
Stream of Consciousness	تدفق الأفكار والذكريات والتداعيات الواعية واللاوعية داخل عقل الشخصية
Subjective Camera	تقنية يحل فيها المشاهد مكان الشخصية ويمارس تجربة الشخصية. انظر Point-of-view shot
	انظر informative
Subtext Titles	مطبوعة تظهر في أسفل الشاشة لتوفير المعلومات مثل الترجمة من لغة أجنبية

Swish Pan	حركة بان سريع على غير العادة تحدث أحيانا عدم وضوع رؤية مؤقت
Synchronization	توافق الصوت مع الصورة حيث يأتي الصوت من داخل الصورة أو مكان محدد
Synecdoche	مشابه للكتابة أو المجاز رغم أنها عادة تخضع لتغيير الجزء لصالح المجموع ("القانون" من أجل "ضابط البوليس"، نوتي في سفينة" كناية عن مجموع العمال"
Syntagma	في السيموطيقا وحدة علاقة فعلية -Syntagmat ic relations التي تتبع فيها الوحدات السردية بعضها بشكل منتظم وتسمح للمشاهد أن يربط بينهم في نسق ذي معنى
Take	نظريًا نفس الشيء مثل اللقطة ما عدا أن عدد المرات من اللقطة قد تكون ضرورية قبل تحليل اللقطة المطلوبة
Theatrical Film	الفيلم الذي تم إنتاجه لعرضه فى دار عرض سينمائي
3D Movie	نوع من الأفلام جرى تقديمه في الخمسينيات من القرن الماضي يوفر لرواد السينما الإحساس بالعمق ولكن فقط إذا ما وضعوا على أعينهم نظارات خاصة وهذا ضروري وإلا فإن الفيلم الذي تم تصويره بعد – ستين يصبح سلسلة من الصور المشوهة والصوت غير المتزامن
Three-point Lighting	مستوى من التصوير يتضمن اختلاط الإضاءة الخلفية الإضاءة الكلية

Three-Shot	لقطة لثلاث شخصيات
Right Framing	تحديد الصورة عادة لشخصية داخل حدود الكادر وذلك للإيهام بالوقوع في الشرك
Tilt Shot	لقطة تتحرك فيها الكاميرا عموديًا على محور ثابت
Top Lighting	الإضاءة من أعلى الموضوع بشكل ينتج عنه تأثير التوهج
Tracking Shot	لقطة متحركة في الأصل كانت الكاميرا على قضبان ولكن الآن تشير إلى أي لقطة تكون الكاميرا فيها على أي نوع من الوسائل المتحركة أو الميكانيكية مثل العربة الرافعة، سيارة ـ أو عربة نقل ـ أو مثبتة بأحزمة على شخص (على سبيل المثال Steadicam)
Transition	خاصية توصيل المشاهد مثل الاختفاءات أو الامتزجات أو المسوحات أو الدوائر
Two-Shot	لقطة لشخصيتين
Virtual Reality	بيئة زائفة نتاج الكمبيوتر بحيث يستطيع المدربون فيه أن يقوموا بتغييرها حسبما يريدون
Visual Effects (Special Effects)	مؤثرات تتم من خلال عمليات بصرية ميكانيكية خاصة (المسوحات، الامتزاجات، الأقنعة، تصوير حركة الكادر الواحد والعرض الخلفي المصغر ... إلخ)
Voice of God	الراوي العالم بكل شيء
Wide Angle Lens	عدسة ذات طول بؤري قصير ورغم أنها تستطيع أن تقدم لنا منظرًا متسعًا وتمدنا بمزيد من المعلومات البصرية فإن لقطة بهذه العدسة تجعل

مقدمة الكادر وما فيه بشكل غير طبيعي بالنسبة للخلفية

Wipe — وسيلة انتقال يظهر فيها خط يتحرك عموديًا وأفقيا أو مائلا عبر الشاشة بحيث تختفي لقطة أو تغير وتظهر أخرى. وتستطيع أن تظهر المسوحات أيضًا في شكل ساعات، مراوح أو في شكل حلزوني

Zoom — يخلق مخرج الفيلم إيهام الحركة باستخدام عدة تستطيع أن تغير المدى البؤري في مشهد (زووم إلى الأمام Zoom in أو تبتعد Zoom Out

المؤلف فى سطور:
برنارد ف. ديك

- أستاذ الاتصالات واللغة الإنجليزية.
- حصل على ليسانس الآداب من جامعة سكرانتون.
- حصل على الماجستير والدكتوراة من جامعة فوردهام.
- قام بتدريس اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، في جامعة فيرليه ديكنسون منذ عام ١٩٧٠ . وعندما تم إنشاء قسم الاتصالات في عام ١٩٧٣ طلبوا منه تدريس سلسلة من المناهج في السينما والنقد.
- قام بالتدريس في كل مجالات السينما بما فيها مناهج متخصصة عن المخرجين مثل فرانك كابرا والفريد هتشكوك وجون فورد، وأيضًا قام بتدريس الكتابة للسينما وللتليفزيون:

من مؤلفاته:

وليام جولدنج، وهيلينه ماري رينولت، الملاك المرتد، جورج فيدال بيلي وايلدر، جوزيف ك . مانكدفيتش، وسينما الحرب العالمية الثانية الأمريكية، ومجموعة مؤلفات عن تاريخ استوديهات هوليوود.

المترجم فى سطور:

مصطفى محرم

- ولد فى ٦ / ٦ / ١٩٣٩ .
- حصل على ليسانس آداب قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٦١ فى جامعة القاهرة.
- حصل على دبلوم المعهد العالي للسيناريو ١٩٦٤ .
- عمل ضمن أعضاء لجنة القراءة في «الشركة المصرية العامة للإنتاج السينمائي»، ثم انتقل إلى قسم «الإعداد والسيناريو» حتى عام ١٩٧٠ .
- التحق بالمركز القومي للأفلام التسجيلية مخرجًا وكاتب سيناريو حتى خروجه على المعاش.
- أحد رواد الكتابة الدرامية للتليفزيون منذ عام ١٩٦٢ .
- أستاذ زائر لمادة السينما في دورات قصر السينما ودورات جمعية كتاب السينما ونقادها.
- عضو مجلس إدارة «نقابة المهن السينمائية» ووكيلها (١٩٨٨ ـ ١٩٩٢).
- عضو مجلس إدارة «جمعية كتاب السيناريو» منذ إنشائها حتى الآن.
- عضو مجلس إدارة «جمعية كتاب ونقاد السينما» ونائبًا للرئيس حتى عام ٢٠٠٤ ورئيس مهرجان الإسكندرية عام ٢٠٠٣ .
- يعد إحدى الشخصيات المصرية المتميزة في «موسوعة الشخصيات المتميزة» التي أصدرتها مصلحة الاستعلامات ـ الطبعة الثانية وهو الوحيد بين أبناء جيله من السينمائيين الذي ذكر في هذه الموسوعة .

ـ قام بكتابة السيناريو لما يقرب من ١٠٠ فيلم سينمائي روائي نال معظمها أرفع الجوائز السينمائية في الداخل والخارج.
ـ قام بكتابة سيناريو وإخراج ما يقرب من عشرين فيلمًا تسجيليًا، وهو الذي بدأ سلسلة الأفلام التسجيلية عن الأدباء وقدم فيلمي «محمود تيمور» و«نجيب محفوظ».
١٥ ـ كتب حوالي ٢٥ مسلسلاً من أشهر المسلسلات التليفزيونية مثل «لن أعيش جلباب أبي» و«عائلة الحاج متولي» و«ريا وسكينة».

التصحيح اللغوى: **نسيم عبد المنعم**
الإشراف الفنى: **حسن كامل**